

**ACTA ROMANICA**

**TOMUS XXI**

**ÉTUDES DOCTORALES V**

**SZEGED**

**2002**



**ACTA ROMANICA**

**TOMUS XXI**

**ÉTUDES DOCTORALES V**

**SZEGED**

2002

A kötet az OTKA Társadalomtudományi Kollégium  
publikációs támogatásával (P042244) jelenhetett meg

---

Ce volume a bénéficié du soutien financier de la  
fondation OTKA, département des Sciences Sociales

RÉDACTION

Timea Gyimesi, Ilona Kovács, Olga Penke, Emmanuel Pochet

RÉDACTION TECHNIQUE

Tibor Bánföldi, Katalin Kovács

JATEPRESS, SZEGED, 2002  
HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.



## Table des matières

Avant-propos .....	5
Ágnes PÁL : La lettre comme forme brève de la prose.....	7
Katalin SZUHAJ : La représentation du centre dans la littérature baroque .....	17
Katalin KOVÁCS : Le principe de la hiérarchie des genres dans les <i>Salons</i> de Diderot .....	29
Péter BALÁZS : Philosophe éclairé et traditionnaliste : le marquis d'Argenson sur la religion.....	39
Eszter KOVÁCS : Les genres insérés dans le récit de voyage.....	55
Ilona KOVÁCS : Histoires d'un corpus : les avatars de la forêt dialoguée dans les manuscrits de Casanova.....	65
Olga PENKE : Les conceptions de l'amour dans les premiers romans hongrois .....	75
Gábor CSÍKY : Chateaubriand et la Restauration.....	85
Anita ILLIKMANN : Stendhal, « outlaw » de la création littéraire .....	95
Géza SZÁSZ : La contribution des collections de voyages de la première moitié du XIX <sup>e</sup> siècle à la lecture des récits de voyage.....	105
Ida KERESZTÚRSZKI : Le fonctionnement de l'horizon d'attente pratique dans la réception populaire des <i>Mystères de Paris</i> d'Eugène Sue.....	113
Péter TOÓKOS : Le « dilettantisme » selon Renan.....	125
Anna KÉRCHY : L'œil du père aveugle dans l'œuvre de Georges Bataille.....	131
Izabella LOMBÁR : Le caractère verbal de l'écriture de Nathalie Sarraute : étude stylistique sur l' <i>Enfance</i> .....	143
Tibor BÁNFÖLDI : La métaphore du genre féminin ou l'hypertexte de la poétique ...	153



## Avant-propos

La formation doctorale de littérature française de l'Université de Szeged publie depuis 1997 ses *Études doctorales* dans l'ancienne collection *Acta Romanica*. Le présent numéro est le cinquième de la série. Généralement réservé aux étudiants doctorants et aux enseignants de la formation doctorale du Département de français, mettant ainsi au grand jour le résultat de la recherche effectuée, le numéro actuel ouvre ce forum régulier de publication devant les anciens étudiants ayant déjà soutenu leur D.E.A. en France, et devant ceux qui participent dans d'autres programmes doctoraux de la Faculté des Lettres. D'où aussi la richesse et la variété de ce numéro, un des principes de base de la rédaction.

Or, la plupart des auteurs de ce volume appartiennent à la nouvelle génération de chercheurs, aussi pourrions-nous manifester notre joie de voir non seulement la diversité, mais aussi et surtout la communauté de pensées que certains écrits partagent. Ceci pour prendre en compte du besoin de dialogue – besoin qui ne cesse de s'imposer à chaque fois qu'il s'agit d'interroger théorie ou littérature. Malgré les connections manifestes ou latentes qui lient sensiblement les textes autour de nombre de problématiques théoriques, nous avons fini par préférer un principe de classification qui peut paraître *a priori* arbitraire : la chronologie. En effet, la vue d'ensemble que les quinze études offrent, laissent entrevoir une histoire littéraire particulière, telle qu'elle est recherchée, telle qu'elle est lue par nos étudiants, chacun liés d'une façon ou d'une autre à l'enseignement qui se fait à Szeged.

Dans le domaine des travaux sur le XVII<sup>e</sup> siècle, deux études ont vu le jour. Ágnes Pál, dans une fine analyse des lettres de Mme de Sévigné, abordant de façon théorique la forme brève, allie brièveté de forme et concision de style avec la prolixité épistolaire, caractéristiques des lettres de Mme de Sévigné. En se référant à des parallèles avec la représentation visuelle, Katalin Szuhaj illustre, à l'analyse de *La Galerie des Femmes Fortes* de Pierre Le Moyne et des écrits d'autres poètes baroques, le phénomène de décentralisation que ressentent et expriment les artistes de l'époque.

Cinq études se consacrent au XVIII<sup>e</sup> siècle dont celle de Katalin Kovács qui, abordant un sujet interdisciplinaire, vise à élucider la position théorique de Diderot critique des *Salons* à l'égard du principe de la hiérarchie des genres picturaux, et à mettre également en lumière le décalage flagrant qui existe entre le respect du critique de la peinture d'histoire et sa prédilection marquée pour les genres mineurs. Préoccupé par les idées que le marquis d'Argenson se fait de la religion durant sa carrière politique, Péter Balázs analyse la position de ce dernier par rapport au déisme, pour interroger enfin les idées qu'il a sur la religion catholique et protestante, ainsi que son jugement sur le jansénisme et le tolérantisme. Dans une analyse qui vise à étudier les genres s'insérant dans les récits de voyages de Diderot et de Bougainville, Eszter Kovács révèle la variété fonctionnelle et techniques des textes insérés, et montre avec pertinence par quelle technique de narration l'auteur parvient et à insérer

et à séparer lesdits textes de l'ensemble. L'approche génético-stylistique de l'*Histoire de ma vie* de Casanova par Ilona Kovács démontre avec fermeté que le style semi-oral, soit la mise en valeur des dialogues dans les variantes publiées, constitue pour ainsi dire l'atout du récit autobiographique de l'auteur. Ayant recours aux trois premiers romans hongrois, Olga Penke démontre avec vigueur que l'émergence de ce genre en Hongrie à l'époque des Lumières se voit liée à une nouvelle conception et représentation de l'amour et de la vie intime.

Les recherches consacrées au XIX<sup>e</sup> siècle montrent une pluralité délectable. Dans son étude sur les *Mémoires d'outre-tombe*, Gábor Csíky montre comment Chateaubriand affirme que l'idéal aristocratique de la restauration-réhabilitation ne signifie point un retour à une forme anachronique de la société, bien au contraire : elle est la source de tout progrès. S'inspirant des écrits théoriques de Todorov et de Maurice Blanchot, Anita Illikmann présente comment dans les écrits intimes Stendhal « outlaw » anéantissant non seulement les frontières entre les genres, transgresse celles des langues aussi. Géza Szász, en analysant les transformations des habitudes de lecture et la politique de l'édition, montre comment les collections de voyages de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ont modifié le genre du récit de voyages. Fondée par la théorie de réception de Jauss et de Wolfgang Iser, l'étude d'Ida Keresztúrszki présentant l'histoire de la publication des *Mystères de Paris* et les lettres lectoriales s'interroge sur le fonctionnement de l'horizon d'attente afin de dévoiler la pratique d'interprétation du lecteur contemporain. Péter Toókos, reprenant le dilemme de la critique contemporaine concernant le statut même de l'historiographie, pose le sujet délicat du dilettantisme de Renan. Car l'historien, vu son doute systématique et ses hypothèses qui l'amènent vers la préférence des variantes au détriment de la certitude, s'éloigne inéluctablement des faits historiques pour entrer dans le domaine de la fiction.

Les trois dernières études proposent des lectures d'oeuvres contemporaines. Anna Kérchy, partant d'une donnée biographique de la vie de Georges Bataille, se met à la recherche systématique des traces que l'oeil manquant à la fois abject et obsédant du père aveugle laisse sur les écrits du fils. Izabella Lombár, nous invitant dans l'univers de l'oubli tel qu'il se remémore dans l'*Enfance*, révèle le caractère parlé de l'écriture sarrautienne. Sa fine micro-analyse stylistique montre comment l'auteur pousse à faire parler ce qui paraît à tout jamais perdu grâce à des subtilités techniques de la narration. Tibor Bánföldi propose une lecture « hypertextuelle » des oeuvres d'Hélène Cixous et de Suzanne Allen. La technique cybernétique appliquée lui permet d'ouvrir et de refermer des passages, des voies dès lors obstruées des textes. Le transport transversal d'informations et de fragments interprétatifs d'un niveau à l'autre explique l'intention de considérer la métaphore, non comme une simple trope, mais comme un genre littéraire.

Du XVII<sup>e</sup> à l'époque contemporaine, de la forme brève au roman, de la politique via religion à la subtile remise en question générique, de l'historiographie à la littérature, de la stylistique à la théorie littéraire – voici la trajectoire parcourue. Chaque question en son *devenir*. Tout comme nous, chercheurs d'or...

Ágnes PÁL

## La lettre comme forme brève de la prose L'idéal de la concision et les lettres de Mme de Sévigné

De nombreux ouvrages ont paru récemment ayant pour sujet l'étude du *statut de la lettre*<sup>1</sup>. La question de la *brièveté en littérature* est également un vaste sujet dont traitent de nombreux théoriciens<sup>2</sup>. Nous considérons que l'interférence de ces deux problématiques est cependant assez peu analysée. Il serait intéressant de l'étudier d'une part du point de vue du statut de la lettre, étant donné la difficulté de classer la lettre dans telle ou telle catégorie du discours<sup>3</sup> et, d'autre part, du côté des formes brèves, car il ne semble pas inutile d'examiner si les questions qui se posent à l'heure de la caractérisation de ces formes peuvent être appliquées au cas spécifique de la lettre. Nous chercherons donc dans le présent article d'abord la réponse aux questions suivantes : Quelles sont les caractéristiques distinctives des formes brèves qui peuvent être utiles lors de la définition de la lettre ? Dans la deuxième partie de l'article, nous essayerons de voir si la lettre est bien une forme brève de la prose, et l'est-elle dans le cas de Madame de Sévigné, la *bavarde épistolière* ?

Nous esquisserons donc ici quelques voies d'approche à la question des formes brèves de différents théoriciens de nos jours. Alain Montandon parle d'une « étourdissante diversité » des formes brèves<sup>4</sup>. En effet, le critère de la brièveté est extrêmement problématique. Qu'est-ce que la brièveté ? Comment la délimiter ? Y a-t-il lieu de mettre dans un même sac une nouvelle d'une centaine de pages et une maxime de quelques mots ? Le critique littéraire représenté avec ses instruments de mesure est déjà l'objet d'une parodie dans *Tristram Shandy*, de Sterne.<sup>5</sup> Cette distinction difficilement définissable du long et du bref nous est pourtant bien utile à l'heure de l'étude des genres, en relation avec d'autres points de vue, tels la

<sup>1</sup> Une excellente bibliographie se trouve incluse dans *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Études réunies et présentées par Christine PLANTÉ, Genève, Slatkine-Champion, 1998 ; voir aussi Anne CHAMAYOU, *L'esprit de la lettre (XVII<sup>e</sup> siècle)*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999 ; en Hongrie : BÁLINT, Péter, *Nyilt kártyákkal (A levél és a naplóírásról)*, Budapest, Nagyvilág Kiadó, 2001.

<sup>2</sup> Nous nous remettons avant tout à : Alain MONTANDON, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992 ; voir aussi *De la brièveté en littérature*, Série Les Cahiers FORELL, n° 1, sept. 1993, Poitiers.

<sup>3</sup> L'étude de Jean-Paul SANFOURCHE « Effets de brièveté dans la forme épistolaire » (in *De la brièveté en littérature* mentionné ci-dessus) est peut-être la seule exception à la combinaison de ces deux sujets d'étude. Cependant, c'est dans le texte des *Liaisons dangereuses* qu'il analyse les effets sémantiques des composantes structurelles de même que les données textuelles et extra-textuelles des composantes stratégiques. Ses résultats sont donc plutôt significatifs en relation du roman épistolaire.

<sup>4</sup> MONTANDON, *Op. Cit.*, 1992, p. 3.

<sup>5</sup> C'est le sujet du chapitre XII du Livre III. Ainsi : (...) « I had my rule and compasses, etc., my Lord, in my pocket. – Excellent critic ! » in Laurence STERNE, *The life and opinions of Tristram Shandy Gentleman*, éd. John Lehmann, 1948, p. 145.

concision et le caractère fragmentaire. Montandon ne parle pas d'ailleurs de *genres*, sinon de *formes* brèves, et ne se limite pas à la prose, ni même aux textes littéraires, le critère de la brièveté et de la concision étant un trait *commun* entre slogan publicitaire, mot d'esprit et haïku, par exemple. La problématique des *genres* est le sujet de l'étude intitulée *Les genres littéraires* de Dominique Combe<sup>6</sup> où l'auteur esquisse une excellente synthèse des différentes approches de cette notion, sans effleurer cependant la question de l'autonomie des genres, et celle de la différence entre genres brefs et genres longs de ce point de vue. Mais en effet, peut-on considérer comme *genres brefs* des formes comme le portrait par exemple, qui ne jouissent pas d'une autonomie à l'heure de la publication, puisqu'elles apparaissent insérées dans d'autres types de textes (romans, correspondances, etc.) ? La notion de forme brève, utilisée par Montandon permet donc d'esquiver les « impasses théoriques de la classification générique ».<sup>7</sup>

Les genres dont la brièveté semble être une caractéristique par excellence sont le conte et la nouvelle. La comparaison de ces deux genres est généralement complétée par l'opposition au roman. La réflexion sur la différence du conte et de la nouvelle comme formes brèves de la prose nous donne les critères suivant lesquels ces formes sont examinées. En parlant de *brièveté*, il est inévitable d'examiner la structure du texte, son éventuel caractère fragmentaire, la présence ou l'absence des menus détails, et la manière dont on lit le texte. L'examen du genre de la *nouvelle* forme l'objet des différentes études de René Godenne<sup>8</sup>, qui constate le changement constant (évolution ?) de ce terme le long de l'histoire littéraire. L'intérêt de la typologie des *nouvelles* établie par Marcel Arland, reprise par Godenne consiste dans la combinaison de la typologie thématique et de l'analyse de la structure temporelle des œuvres : il distingue la *nouvelle-épisode*, (qui gravite autour d'un épisode de durée indéterminée, dont le modèle est Mérimée) de la *nouvelle-anecdote*, caractéristique de Maupassant. Ces deux types de nouvelles traditionnelles, s'opposeraient à la nouveauté de la *nouvelle-instant*, centrée autour d'un instant, où l'évocation du passé est toujours incluse dans l'instant-même et les personnages sont dessinés peu à peu, dans une construction « puzzle ». Il faut étudier les nouvelles, selon Godenne, en tenant compte des particularités typologiques déterminées par l'époque. Jean-Pierre Aubrit<sup>9</sup> suit la méthode proposée par Godenne et compare contes et nouvelles selon les différentes époques. Il offre un parcours historique du récit bref dans la littérature française : après avoir rappelé les fondateurs du genre, il analyse en particulier les productions littéraires de l'âge d'or du conte, le XVIII<sup>e</sup> siècle (tout en distinguant les types tels les contes de fée, les

---

<sup>6</sup> Dominique COMBE, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.

<sup>7</sup> C'est le titre du premier chapitre de : Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989. Nous n'utiliserons donc le mot genre uniquement pour le cas des genres traditionnelles comme le conte et la nouvelle.

<sup>8</sup> René GODENNE, *La nouvelle*, Honoré Champion, Paris, 1995 (réédition actualisée de *La nouvelle française*, PUF, 1974) ; *Études sur la nouvelle française*, Paris, H. Champion, 1985 ; *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris, H. Champion, 1993.

<sup>9</sup> Jean-Pierre AUBRIT, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997.

contes orientaux, libertins, moraux ou philosophiques), et sans oublier celles du siècle des maîtres, le XIX<sup>e</sup>, étudie le renouvellement du genre ainsi que la permanence de la tradition à l'époque contemporaine.

Il nous est également utile de suivre la même méthode pour la lettre. Une lettre de correspondants contemporains est difficilement comparable à une épître du Moyen Âge, et la similitude de la situation de communication dans la plupart des cas (échange effectué par écrit et motivé par l'absence) n'est guère significative comparée à la diversité des lettres. Bien entendu, une tentative de typologie de la lettre en considération des différentes époques nous mènerait également à une « impasse théorique », qu'il s'agisse de « système de classification en arbre » ou d'« énumération empirique »<sup>10</sup>. Il est bien plus intéressant de choisir une seule période (comme le fait Aubrit) afin d'en analyser la production épistolaire des points de vue qu'implique la notion de *forme brève*.

Il n'est pas inutile pour notre sujet de rappeler quelles sont les formes brèves qui ont une importance particulière à l'époque de Madame de Sévigné, et de les comparer à la forme de la lettre. Montandon consacre tout un chapitre à la maxime, aux jeux d'esprit, à l'anecdote et aux « fragments » qui sont des formes utilisées surtout au XVII<sup>e</sup> siècle.

Pour l'étude de la *maxime*, la référence fondamentale est le chapitre « Les formes fixes de la prose » de *L'art de la prose* de Lanson<sup>11</sup>, où l'auteur donne une *recette* des maximes de La Rochefoucauld, recette qui sera reprise et complétée par les auteurs des différentes études sur ce sujet<sup>12</sup>. Lanson compare maximes et portraits : il constate que la maxime est la moule de l'observation générale, la synthèse des expériences, alors que l'auteur du portrait exprime des expériences particulières en présentant dans la plupart des cas un modèle réel. Mais même pour ce modèle individuel, il y a une tendance à le ramener vers un type général, à en chercher les traits les moins individuels. Le portrait est une dissertation de caractère analytique, un commentaire élogieux ou satirique, qui enveloppe ou obscurcit l'image. Selon Lanson, autant le portrait que la maxime, étant des formes fixes, obéissent à des lois rigoureuses.

Les constatations des différents auteurs sur la *lecture* des maximes sont révélatrices d'une caractéristique essentielle des formes brèves. A cause de la brièveté, quand elles n'apparaissent pas de façon enchâssée, les écrits qu'on classifie généralement sous la notion de formes brèves sont publiés dans des recueils, et dans

<sup>10</sup> Ce sont des notions empruntées à Jean-Marie Schaeffer, qui les utilise dans son ouvrage cité. Roger Duchêne rappelle certaines tentatives de classification empirique, ainsi : « Faut-il distinguer vingt et une sortes de lettres avec le pseudo-Démétrius de Phalères, ou quarante et une avec Proclus Platonius, ou une douzaine seulement avec Merlet, auteur de l'article « épistolaire » du *Traité de Pédagogie et d'Instruction Primaire*, publié sous la direction de E. Buisson en 1888 ? » in Roger DUCHÊNE, « La lettre. Essai de définition », *Mon XVII<sup>e</sup> siècle, de Mme de Sévigné à Marcel Proust*, cédérom.

<sup>11</sup> Les formes fixes de la prose in Gustave LANSON, *L'art de la prose*, Paris, 1908, Éd. Arthème Fayard.

<sup>12</sup> Jacques TRUCHET, « Introduction » in La Rochefoucauld, *Maximes*, Paris, Garnier, 1967 ; Jean LAFOND, « Des formes brèves au XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> siècle », in *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu* (études réunies et présentées par Jean Lafond), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1984 ; MONTANDON, *Op. Cit.*

la plupart des cas, la composition de ces recueils révèle en même temps une *discontinuité* et une *structure profonde*. Comment lit-on les maximes ? Soit de manière suivie, mais en interrompant le cours de la lecture pour réfléchir après chaque maxime, soit en ouvrant le livre « au hasard » pour n'y lire que quelques maximes à la fois. Cette lecture discontinue laisse toujours un rôle plus actif au lecteur, l'inachèvement de la forme *donne à penser*. De là, Lafond met en rapport la maxime avec la littérature moderne, et considère la maxime comme un « poème avant l'heure » et l'écriture fragmentaire comme une « parole en archipel ».

La lecture d'un recueil de lettres est analogue. Quelle que soit la raison de la publication d'un recueil de lettres privées (intérêt du style, de l'auteur, de l'époque, valeur documentaire), le public ne correspond pas au destinataire. De là, les lettres peuvent être lues comme pièces individuelles où les lecteurs peuvent interrompre le cours de la lecture après chaque lettre, la lettre étant l'unité du recueil de lettres. L'ordre de cette lecture peut-être déterminé par le hasard, mais le lecteur peut aussi suivre le cours de l'échange épistolaire. Ces deux modalités de lecture sont possibles dans le cas des lettres de Madame de Sévigné, partiellement conservées. Le dialogue à une voix, qui caractérise la correspondance avec sa fille (les lettres de cette dernière ne nous étant pas parvenues) implique que le lecteur doit compléter mentalement l'échange épistolaire, en inférant des lettres conservées le contenu des pièces qui manquent.

Les *jeux d'esprit* sont les piliers de la conversation mondaine du XVII<sup>e</sup> siècle, et donc de la conversation épistolaire de l'époque. Comme le remarque Montandon, les jeux d'esprit appartiennent à l'art de la cour. L'idéal de brièveté qui les caractérise n'est pas seulement un idéal rhétorique, mais aussi moral et social : éviter la redondance, chercher la stylisation, c'est aussi l'élégance de l'économie, l'ascèse de la pensée, mais surtout la manifestation des égards vers l'autre. Les jeux d'esprit, la devinette, et le portrait sont caractéristiques de la correspondance de Madame de Sévigné, considérée comme prolongation de la conversation des salons.

Les *anecdotes* enchâssées sont aussi nombreuses chez elle, étant donné la volonté de l'épistolière d'informer les personnes éloignées des nouvelles (anecdotiques) de la cour et du cercle de ses connaissances. Les informations qu'elle envoie ne sont d'ailleurs que des ouï-dire pour la plupart, donc des informations au second degré. La définition de Montandon explique la concision de l'anecdote, et la relation de l'anecdote et du jeu d'esprit : « Dans l'anecdote, l'écrivain est un chroniqueur qui rapporte objectivement un témoignage avec une grande concision et avec un art consommé pour parvenir à la pointe finale »<sup>13</sup>.

En dernier lieu, il est très intéressant de comparer lettres et *fragments*, ayant mentionné que chaque lettre du recueil en est une *unité* indépendante. Roger Duchêne appelle l'attention sur les deux occurrences du mot *fragment* dans le passage suivant de la lettre de Madame de Sévigné adressée à son cousin Bussy-Rabutin :

---

<sup>13</sup> MONTANDON, *Op. cit.*, p. 109.



*J'ai vu Monsieur d'Autun, qui a reçu votre lettre et le fragment de celle que je vous écrivais. Je ne sais si cela était assez bon pour lui envoyer ici. Toute mon espérance est qu'en passant par vos mains, vous l'aurez raccommode, car ce que j'écris en a besoin. Quoi qu'il en soit, cela fut lu à l'hôtel de Guise. J'y arrivai en même temps ; on me voulut louer, mais je refusai modestement les louanges, et je grondai contre vous et Monsieur d'Autun. Voilà l'histoire du fragment. (25 avril 1687)*

Duchêne explique que l'importance du mot fragment peut être mise en relation avec le caractère à la fois privé et social de la lettre au XVII<sup>e</sup> siècle : « Les secrets de famille et les confidences intimes y voisinent, en morceaux distincts, avec les nouvelles ou les politesses destinées à autrui. Il suffit que celles-ci ne soient pas écrites sur un même feuillet »<sup>14</sup>. L'hétérogénéité du tissu textuel de la lettre a une grande importance quand on compare les différentes formes brèves de la prose. Rappelons les propos d'Alain Montandon à propos du fragment : « La manière d'écrire par pensées détachées n'est qu'une méthode servant à gommer les endroits faibles, les transitions qui sont une des sources les plus ordinaires de la langueur du style, et une commodité offerte au lecteur qui peut quitter et reprendre à loisir un livre de pensées détachées »<sup>15</sup>. La *lettre* ressemble et diffère à la fois de la forme *fragmentaire*. Elle y ressemble, car il y est permis de sauter d'un sujet à l'autre, sans transitions nécessaires. Elle en diffère, puisqu'elle a une structure codifiée par la pratique, entre autres par l'apparition des *Secrétaires* au XVII<sup>e</sup> siècle.

Nous pouvons constater que le modèle épistolaire proposé par ces *Secrétaires* conserve essentiellement sa vigueur jusqu'aux manuels pratiques de nos jours qui donnent des indications précises pour l'utilisation des formules de politesse, surtout les formules d'ouverture et de clôture des lettres d'occasion. Autant au XVII<sup>e</sup> siècle qu'aujourd'hui, ces modèles impliquent une idée de cohésion et d'unité, et donc supposent aussi que, quant à l'extension, la *lettre* est bien une *forme brève*. Et en effet, l'acception générale de la notion de la lettre exclut l'idée qu'elle ne puisse être lue d'un seul trait. Ce qui est étrange, que cette forme brève qu'est la *lettre* apparaisse soit enchâssée dans d'autres formes de la prose, soit dans des collections de lettres et publiée dans des recueils, alors que dans les lettres elles-mêmes se trouvent insérées d'autres formes brèves, ainsi chez Madame de Sévigné des anecdotes, des jeux d'esprit, des portraits, des maximes, des vers, etc. Ce sont justement ces insertions qui éveillent l'intérêt du lecteur des lettres qui, dans le cas des correspondances publiées, ne peut pas comprendre dans sa totalité les allusions personnelles du texte.

L'exigence de brièveté est explicite dans certaines lettres de Madame de Sévigné, quand elle veut mettre en relief qu'elle tient compte des intérêts de son correspondant, qu'elle ne veut ni fatiguer, ni ennuyer. Cette politesse de vouloir épargner l'autre du travail que suppose la rédaction d'une lettre est paradoxalement liée à l'avidité de recevoir des lettres, d'où les tournures compliquées comme celle qui suit :

<sup>14</sup> DUCHÈNE, « Bussy et Mme de Sévigné : une vengeance posthume », *Cédérom cit.*

<sup>15</sup> MONTANDON, *Op. cit.*, p. 81.

*Au reste, si vous continuez à me tant plaindre de la peine que je prends de vous écrire, et à me prier de ne point continuer, je croirai que c'est vous qui vous ennuyez de lire mes lettres, et qui vous trouvez fatigué d'y faire réponse, mais sur cela, je vous promets encore de faire mes lettres plus courtes, si je puis ; et je vous quitte de la peine de me répondre, quoique j'aime infiniment vos lettres*<sup>16</sup>.

La fin de la phrase « j'aime infiniment vos lettres » annule ce qui précède, et met en évidence l'attente des lettres. Nous pouvons considérer cette tournure de l'épistolière : « je vous quitte de la peine de me répondre » n'est donc qu'un mot d'esprit, une réaction ironique à la lettre reçue qui contient certainement une pareille expression de politesse. La promesse de « faire mes lettres plus courtes, si je puis » n'est pas très convaincante non plus : le « si je puis » implique la négation ou du moins l'incertitude de l'accomplir. Cette expression résume la volonté de résister à la tentation de laisser courir sa plume (exigence des préceptes), et l'impossibilité de le faire (expérience de ses propres lettres). Bien écrire, c'est se freiner l'élan, contrôler son style. De même dans le passage suivant : « Adieu, je sens que l'envie de causer me prend. Je ne veux pas m'y abandonner, il faut que le style des relations soit court »<sup>17</sup>. Cet impératif montre bien l'idéal de la brièveté quant à la lettre, considérée comme *relation*. Ces deux affirmations se trouvent d'ailleurs dans la série où Mme de Sévigné informe Pomponne au jour le jour du procès de Fouquet, série de lettres qu'elle appelle avec humour « mes gazettes »<sup>18</sup>.

Nous assistons donc à la présence du précepte de la brièveté, mais seulement sous forme d'allusion à un fait bien connu. Roger Duchêne affirme avec raison que la marquise de Sévigné « n'a cure de rhétorique »<sup>19</sup>. Certainement, elle ne connaît pas les traités. Toutefois, comme le démontre Áron Kibédi-Varga en parlant du contexte sémantique classique du concept littérature, toute l'époque est imbibée de rhétorique : « tout se passe comme si la littérature signifiait en fait tout discours travaillé »<sup>20</sup>. Rappelons notre citation précédente : « Il faut que le style des relations soit court. » C'est quelque chose que probablement tout le monde sait dans ce milieu

---

<sup>16</sup> Lettre à Pomponne, du 22 novembre 1664. Pour toutes les citations des lettres de Mme de Sévigné, l'édition de référence est : Madame de SÉVIGNÉ, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

<sup>17</sup> Lettre à Pomponne, du 17 novembre 1664.

<sup>18</sup> L'impersonnel que suppose la forme de gazette destiné à un public plus vaste est encore une fois en contradiction avec le caractère privé de la lettre. Roger Duchêne analyse la différence entre la conception classique de la *lettre* et de la *relation* : « Quand les classiques rapportaient un événement pour lui-même et comme en oubliant la personne à qui le récit était adressé, ils lui donnaient le nom de relation, non celui de lettre : pour eux, le récit objectif n'appartient pas au genre épistolaire parce qu'on y oublie les rapports personnels des correspondants. » in Roger DUCHÊNE, « La lettre. Essai de définition », *Cédérom Cit.*

<sup>19</sup> « De poétique et de rhétorique, elle n'a cure. Elle ne s'intéresse au livre de Le Bossu que dans la mesure où elle en a connu personnellement l'auteur : la plupart des mentions sont groupées dans quelques lettres contemporaines de sa venue à Livry. C'est alors qu'elle a dû non pas lire, mais feuilleter le *Traité du poème épique*, et surtout en parler avec Corbinelli. Pour faire la connaissance de Le Bossu, comme pour celle de Virgile, elle a besoin d'un guide qui la dirige dans un monde qui ne lui est pas familier, d'un maître qui lui traduise un langage qui n'est pas le sien. » in Roger DUCHÊNE, « Une grande dame et la rhétorique : Madame de Sévigné et le père Bossu », *Cédérom cit.*

<sup>20</sup> ÁRON KIBEDI-VARGA, *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970, p. 8.

mondain, même ceux et celles qui ne connaissent pas les traités de rhétorique proprement dits. Un exemple concret nous montre qu'elle ne peut ignorer cette règle : la lettre du 16 mai 1672 qu'elle adresse à son cousin, le comte de Bussy-Rabutin, se trouve complétée par la lettre de Corbinelli, qui, se référant à Horace, cite maints préceptes, dont l'une traite la question de la brièveté :

*Il faut encore, dit-il, écrire un parler bref, et ne pas dire plus de paroles que de choses, afin que nos pensées se voient tout d'un coup, et qu'elles ne soient point enveloppées dans un tas de paroles qui les offusquent. Est brevitatis opus, ut currat sententia, nec se Impediat verbis lassas onerantibus aures.<sup>21</sup>*

L'explication de Corbinelli met en évidence que la *brièveté* est bien considérée comme *concision*, de même que dans la conception antique de la rhétorique. Reste à décider si la notion de concision exclut celle de la longueur. C'est la question qui se pose dans l'exemple des lettres de Madame de Sévigné, qui a beaucoup de *choses* à dire, (*chose* signifie souvent des sujets banals, pouvant être qualifiés de *badinage*) mais dit chaque *chose* en peu de *paroles*, ou du moins, sans *un tas de paroles*, pour reprendre les notions de Corbinelli dans le passage cité ci-dessus.

Dans la majorité des lettres écrites à sa fille, Madame de Sévigné ne se soucie point de l'idéal de brièveté, mais la concision du style reste en vigueur. Le lecteur a souvent l'impression que ces lettres sont prolongées infiniment, pour le seul plaisir de maintenir une conversation écrite, donnant lieu à une rencontre fictive. Cette attitude est adoptée consciemment, et la longueur des lettres est une marque de tendresse, une distinction des correspondants : « Je vous écris aussi prolixement, que j'écris laconiquement aux autres. »<sup>22</sup>

Si bien le début de la correspondance avec sa fille est marqué par une certaine hésitation entre effusion et prétérité des sentiments (que l'on peut expliquer par la crainte d'accabler sa fille par ses lettres), avec la consolidation de leur rapport, Mme de Sévigné acquiert une confiance de style :

*Votre santé, votre famille, vos moindres actions, vos sentiments, vos pétioffes de Lambesc, c'est là ce qui me touche : et je crois si bien que vous êtes de même, que je ne fais nulle difficulté de vous parler des Rochers, (...) et de Copenhague, quand l'occasion se présente.<sup>23</sup>*

L'autoréflexion concernant la prolixité épistolaire (et le caractère conversationnel de la lettre) ne manque pas, dans certains cas, d'auto-ironie, ainsi quand l'épistolière se compare à la figure comique du docteur, qui s'impose en parlant sans cesse et sans écouter son patient : « Il y a des histoires, des épisodes et mille agréments dans votre livre, et moi, j'écris depuis plus de deux heures sans avoir rien dit. Enfin, c'est une rage de vouloir vous parler à toute force, comme le

<sup>21</sup> Lettre du 16 mai 1672 à Bussy-Rabutin.

<sup>22</sup> Lettre du 30 décembre 1671 à Mme de Grignan.

<sup>23</sup> Lettre du 13 octobre 1675 à Mme de Grignan.

docteur<sup>24</sup> ». La comparaison est d'ailleurs d'autant plus réussie, que cette loquacité caractéristique du docteur est représentée comme la maladie (une *rage*) dont souffrirait l'épistolière.

Il est intéressant d'observer, qu'ayant déclaré à sa fille que ce n'étaient que les lettres adressées à elle qui étaient « prolives », elle formule cette même remarque à son cousin, à propos de ses propres lettres : « Chacun a son style, le mien, comme vous le voyez, n'est pas laconique »<sup>25</sup>. Chaque fois qu'elle mentionne cette réflexion à son cousin, celui-ci y réagit avec humour :

*Pour votre lettre, je vous dirai, que pour n'être pas d'un style laconique, elle ne laisse pas d'être fort agréable.*

*Je reçus hier votre lettre, Madame. Elle est assez longue et je vous assure que je l'ai trouvée trop courte. Soit que votre style, comme vous dites, soit laconique, soit que vous vous étendiez davantage, il y a ce me semble dans vos lettres des agréments qu'on ne voit point ailleurs ; et il ne faut pas dire que c'est l'amitié que j'ai pour vous qui me les embellit, puisque de fort honnêtes gens qui ne vous connaissent pas, les ont admirées. Mais c'est assez vous louer pour cette fois.*<sup>26</sup>

Dans le cas des lettres à sa fille, ainsi que dans celles écrites à son cousin, l'épistolière semble se justifier de la longueur de ses lettres. Ce qui motive sa justification, c'est que l'idéal de la concision est à son époque évidente et universellement reconnue. Elle-même utilise comme qualification visiblement péjorative l'expression de *style enflé* pour les autres<sup>27</sup>.

Nous pouvons donc conclure que l'idéal de la concision occupe l'épistolière, mais elle ne s'attarde pas à cette question au point d'y faire trop de réflexions. Prête à aller à contre-courant, elle accepte le qualificatif de prolive pour son propre style. Cependant, cette prolivité concerne plutôt les sujets traités que le style. La définition du *bref* en tant que *concis* appliquée à ses lettres impliquerait qu'elles ne contiennent pas d'endroits faibles, de détails superflus. Mais qu'est-ce que le superflu ? Rappelons à ce propos la notion de « rhétorique mouvante » utilisée par Pierre Bayard<sup>28</sup>, qui considère la digression comme catégorie subjective dépendant de chaque lecture du texte : digressif est ce que le lecteur considère comme tel. De même, il est dérisoire de parler de *superflu* dans le cas de la lettre, car pour l'épistolier et son destinataire, chaque sujet traité (le plus insignifiant) peut acquérir une grande importance. En effet : les participants de l'échange épistolaire construisent leur propre monde, et le lecteur (le tiers) ne peut y accéder qu'en acceptant ses coordonnés.

---

<sup>24</sup> Lettre du 10 novembre 1675.

<sup>25</sup> Lettre du 19 juillet 1655 à Bussy-Rabutin.

<sup>26</sup> Réponse du 11 août 1675 de Bussy à Madame de Sévigné.

<sup>27</sup> Ainsi : « Mme de Quintin est à Dinon, son style est enflé comme sa personne », Lettre du 27 novembre 1675.

<sup>28</sup> Pierre BAYARD, *Le hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Les éditions de Minuit, 1996.

La définition de la brièveté de la forme dans le cas des lettres de Madame de Sévigné peut donc se réaliser à de différents niveaux, ce qui permet de résoudre la contradiction apparente de leur caractère à la fois long et concis. En régime classificatoire, la comparaison de la *lettre* avec d'autres formes dites brèves nous a menés à la délimitation de certains points communs entre ces formes. Pour ce qui est du régime auctorial, il est bien clair que nous ne pouvons guère considérer la correspondance de Mme de Sévigné comme une entité où une conception de la concision se manifesterait de manière suivie, mais il est justement important d'observer cette hésitation entre l'exigence des préceptes et la nature de l'épistolière. Enfin, c'est l'examen de la *lettre* en régime lectorial qui nous a permis de faire la différence entre concision de style et prolixité épistolaire.



Katalin SZUHAJ

## La représentation du centre dans la littérature baroque

A partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, la remise en cause du géocentrisme engendre un sentiment d'incertitude et d'incompréhension : le monde en tant que tel ne peut plus être le garant de l'existence humaine. L'héliocentrisme s'inscrit peu à peu dans l'esprit de l'époque et produit un choc et une remise en question radicale des valeurs établies au fil des siècles. Cette période relate la futilité du monde réel et recherche un point stable ailleurs, dans la métaphysique.

L'art baroque poursuit une sorte de rêve impossible : celui de réinstaller l'équilibre intérieur, de le retrouver dans le différent, le multiple et le contradictoire, ce qui jette les bases d'une quête intime. Dans cet article, nous aborderons quelques aspects de cette quête, notamment la recherche d'un point stable : *le centre*.

Nous examinerons comment cette recherche s'opère dans la littérature baroque et chercherons les empreintes que les découvertes scientifiques ont laissées sur les œuvres artistiques de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour ce faire, nous centrerons notre analyse sur le texte de Pierre Le Moyne, *La Galerie des Femmes Fortes*, mais nous traiterons également d'autres extraits de la poésie lyrique et satyrique.

### *La Galerie des Femmes Fortes* de Pierre Le Moyne

L'œuvre de Pierre Le Moyne se situe dans la première partie XVII<sup>e</sup> siècle, qui précède l'époque Louis XIV. Pendant toute cette période, le thème de « Femmes Fortes » offre une magnifique occasion d'exalter l'action d'Anne d'Autriche et de Marie de Médicis, les deux mères régentes grâce auxquelles la continuité du pouvoir monarchique pouvait être assurée, en les identifiant aux grandes héroïnes de la mythologie et de l'histoire<sup>1</sup>.

*La Galerie des Femmes Fortes* est parue en 1647 chez Antoine de Sommaville, à Paris. Dédié à Anne d'Autriche, le livre se compose de vingt chapitres, écrits à la fois en vers et en prose, et célèbre des femmes exemplaires, juives, barbares, romaines et chrétiennes.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Marie de Médicis avait prévu de décorer la voûte du portail d'entrée du Palais du Luxembourg d'une suite de *Femmes fortes*. Aussi le peintre Simon Vouet peignit-il des *Femmes fortes* dans l'appartement d'Anne d'Autriche au Palais Cardinal vers 1645-46. De son côté, l'imprimerie contribua largement à la vogue du thème : pensons aux gravures de Crispin de Passe, *Les portraits de quelques-unes des plus grandes dames*, ou bien aux *Femmes illustres* de Georges de Scudéry (1642).

<sup>2</sup> Le livre s'ouvre par une épître panégyrique et une ode en l'honneur d'Anne d'Autriche. Gravé par Karl Audran d'après un dessin de Pietro da Cortone, le frontispice montre la statue de la reine couronnée par un ange, entourée par des figures allégoriques. Les vingt illustrations de « Femmes fortes » (Gilles Rousselet et Abraham Bosse) sont des gravures faites d'après les modèles fournis par Claude Vignon. La

Tout au long de l'ouvrage, l'on trouve des allusions indirectes à la personne de la Reine (Anne d'Autriche) qui, bien qu'elle n'apparaisse pas réellement dans les portraits, affirme sa présence d'une manière abstraite. Après la préface, qui justifie la place privilégiée de la Reine dans l'ouvrage, l'*Ode à la Reine* est entièrement consacrée à l'apothéose de la Régente, à qui est conférée une substance surnaturelle. Les portraits des « Femmes Fortes » peuvent être considérés comme une sorte de multiplication du Portrait de la Reine : chacun d'entre eux est censé représenter une ou plusieurs vertus de la Régente. Par là, on assiste à une entreprise digne de la tradition de l'ordre jésuite, à savoir la construction d'une structure sur la base du principe du *bel composito* baroque où tous les éléments, soumis à l'ensemble, sont destinés à frapper l'œil.

### Trois portraits : Clélie, Judith, Lucrèce

A l'intérieur de la *Gallerie des Femmes Fortes*, les gravures et les textes forment un ensemble harmonieux. Les gravures représentent les héroïnes au milieu de la scène historique, ce qui donne l'impression que l'auteur suit l'image. Ainsi, dans le portrait de *Clélie*, le texte considère par exemple comme naturel l'existence d'une peinture. La description littéraire est vive et colorée, jusqu'à animer les figures et les scènes figurant sur la gravure. On assiste à une sorte d'interpénétration du texte et de l'image.

La poésie décrit bien entendu des scènes, assemble des images : elle donne à voir. L'on pourrait même dire d'après le rhéteur Quintilien que, d'une certaine façon, la poésie représente les choses absentes si bien que nous avons l'impression de les voir de nos propres yeux. Selon lui, le poète qui s'adresse à son lecteur doit décrire les choses de manière à leur donner la vivacité d'une représentation visuelle. La meilleure description est celle qui trace, en quelque sorte, par les mots, le tableau complet d'une scène.

En observant sous cet angle le sonnet *Clélie* de Pierre Le Moyne, l'on constate qu'il est constitué d'une suite d'images qui représentent le spectacle de l'héroïne traversant le Tybre. L'ensemble du sonnet est dominé par la fluidité, qui s'apparente bien à la scène de la fuite et à l'image de la rivière ondulante. Le texte semble se dérouler devant le regard du 'spectateur' jusqu'à la dernière strophe où le poème lui-même se transforme en peinture, comme si le poète animait le portrait à la tête du chapitre.

*Sans tout ce charme encor ne pourriez-vous perir:  
Du pinceau de Vignon vous estes animées.,  
Et tout ce qu'il anime est exempt de mourir*<sup>3</sup>.

---

construction des chapitres respecte le modèle suivant : gravure, récit introductif, sonnet, éloge pathétique, réflexion, question morale, exemple.

<sup>3</sup> Pierre LE MOYNE, *La Gallerie des Femmes Fortes*, Paris, Antoine de Sommaville, 1647, p. 212. Nos citations suivent l'orthographe du XVII<sup>e</sup> siècle.



Ce phénomène évoque le souvenir des galeries de peintures fictives, pures créations de l'imagination de leur auteur. Honoré d'Urfé, Georges de Scudéry, ont par exemple tous eu leur galerie de peinture. Ce dernier publia en 1648 une « collection de tableaux » assorti d'un commentaire, en vers, par le collectionneur lui-même. Parmi les tableaux représentés, on trouve un portrait d'Anne d'Autriche, ainsi que des portraits des grandes dames de l'époque<sup>4</sup>. La particularité de cette collection est que, selon certains historiens, elle n'a jamais existé, ce qui donne à la description de Georges de Scudéry une valeur énigmatique.

Dans le chapitre consacré à l'histoire de *Judith*, la description « picturale » de la gravure renferme un caractère théâtral. L'apparition de l'héroïne est préparée par une mise en scène circonscrite et bien organisée : l'auteur pose les traits les uns sur les autres. Il présente l'arrière-plan des événements, décrit le paysage où se situe l'action. Judith apparaît comme l'accomplissement et l'incarnation de tout ce qui a été décrit auparavant. « Le salut de Bethulie » et de son peuple tient à sa seule personne, ce qui renforce encore le ton mélodramatique de la scène de son apparition : « elle a tout cela à sauver : et tout cela ne se peut sauver que d'un coup, et par la mort de Holoferne »<sup>5</sup>. L'importance de sa lutte est accentuée par le procédé de focalisation : « le coup fatal » avec lequel elle tue Holoferne à la fin de l'histoire s'annonce dès le début, et se répète à intervalle régulier, en devenant de plus en plus dramatique. Notons que la scène principale, c'est-à-dire le moment où Judith donne le coup à son ennemi, n'apparaît pas réellement dans le texte. L'auteur la transpose en une description poétique dans laquelle est décrite la force surnaturelle de 'nos actes terrestres', force incarnée par les anges qui gardent la tente d'Holoferne où se déroule l'action.

L'histoire se divise en quelque sorte en une histoire réelle et en une histoire fantastique. L'union des deux 'sphères' s'opère dans le corps de Judith, comme le montre le passage relatant sa transformation spirituelle lors de l'exécution du coup fatal, description qui est d'ailleurs un chef d'œuvre de l'analyse psychologique :

*Ne croyez pas qu'en cet état là, ses resueries soient de la prise de Bethulie, ny du sac de Hierusalem : qu'il se fasse de Siege ny qu'il se donne bataille en sa teste. Il n'y a là maintenant ny Armées à conduire, ny Royaumes à conquerir : Judith y est toute seule, ce que la Guerre, ce que la Gloire, ce que Nabuchodonosor y estoient auparavant. Mais ce n'est pas cette Judith, que la Vertu, le Zele et ces Anges ont amenée. C'est une Judith de la façon d'un Songe imposteur, qui a fait d'une Heroïne une Coquette : Et cette Judith Coquette et imaginaire sera bien tost abatuë par la vraye et la pudique. L'épée que vous luy voyez à la main, luy fera justice de ce Songe imposteur : Et toutes ces vaines images seront noyées dans le sang du Songeur, et tomberont avec sa teste*<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> P. van Mol, *Marquise de Rambouillet regardant le Marquis de Pisani, mort*, Jean Ducayer, *Marquise de Rambouillet*, Jacques Stella, *Marquise de Montausier, en Pallas sur marbre*, Daniel Dumonstier, *La Duchesse de Longueville*.

<sup>5</sup> LE MOYNE, *Op. cit.*, p. 45.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 46.

Parallèlement à la spiritualisation, on rencontre dans l'histoire de Judith une autre caractéristique importante du style de Pierre Le Moine : le goût des contrastes excessifs qui abondent souvent dans le sens du grotesque. À côté de « la forte et vertueuse Judith » par exemple, Holoferne est un monstre brutal. Le grotesque apparaît également sur la gravure d'Abraham Bosse. Alors que les œuvres artistiques de cette période représentent la tête coupée d' Holoferne avec des yeux fermés, le graveur les laisse grand ouverts. De plus, la tête de Judith est trop petite par rapport au reste du corps et par rapport à la tête de Holoferne, ce qui dirige inévitablement le regard du spectateur vers la tête, coupée, du guerrier.

Si la gravure de *Judith* est plutôt grotesque, la figure de *Lucrece* a un charme tragique : Lucrece est représentée juste avant qu'elle ne se tue en se plongeant un poignard dans le cœur. La position statuaire de son corps lui donne un aspect figé, comme si elle était paralysée au milieu de son action. Son regard est dirigé vers le ciel et pénètre ainsi le cadre du dessin. La direction du regard est soutenue par la diagonale que forment les deux bras : l'un levé vers le haut, l'autre tient le poignard. La draperie flottante enveloppe le corps à la manière d'une spirale. Les yeux tournés vers le ciel, la bouche ouverte, la tête légèrement renversée : la douleur de Lucrece renferme une valeur surnaturelle et devient extatique. Ce phénomène marque beaucoup d'œuvres artistiques du Baroque, ainsi la *Sainte Thérèse en extase* du Bernin, *L'érection de la Croix* de Rubens.

Le texte décrivant le corps de Lucrece après son suicide est une belle expression poétique de la douleur :

*Vous diriez qu'avec son sang, il sort ie ne sçay quoy de lumineux, qui éclaire le nuage, que la honte de la nuit passée luy avoit laissé dans les yeux et sur le front. Vous diriez que son innocence et la pureté de son cœur se voyent par sa playe: et sa playe luy est comme une nouvelle bouche, qui crie aux yeux, et persuade en silence<sup>7</sup>.*

Dans cette description, on a affaire à une image spiritualisée : les détails se fondent, la physique et la métaphysique sont subtilement liées. La réalité surnaturelle est introduite à travers les métamorphoses : le sang est une substance lumineuse éclairant « le nuage » de la honte dans les yeux et sur le front de Lucrece. La plaie laisse voir son cœur plein d'innocence et de pureté : la plaie devient « une nouvelle bouche » muette « qui crie aux yeux et persuade en silence ». Le poète donne la parole à « la bouche de la plaie ». Cette abstraction est une prosopopée, puisqu'une chose personnifiée, incapable de parler, se fait entendre. L'image abstraite est complétée par une antithèse : la bouche « persuade en silence ». À noter que la projection dans l'image (de la bouche) de l'idée (l'innocence et la pudeur de Lucrece) est en fait une invention de la symbolique post-médiévale, qui s'est maintenue et qui réapparaît sous une forme latente dans la symbolique chrétienne. Selon les codes de cette symbolique cachée, la simple vision du corps par les yeux est suspectée de médiocrité par rapport à une vision de type béatifique.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 186.

## La spirale dans l'art figuratif

Au niveau géométrique, la courbe est déterminée par l'unité que lui confère son point central, grâce auquel elle s'écrit. L'art baroque transcrit ce postulat dans le langage philosophique et se meut ainsi en fonction d'un point central qu'il n'atteint jamais, mais sans lequel il n'existerait pas.

Dans le domaine de la peinture, ce point focal semble exister d'une manière abstraite, en tant que point de convergence secret vers lequel tout, dans le tableau, se dirige. Le *hic* est que ce point est, dans la plupart des cas, caché et n'apparaît pas réellement à la surface de la peinture. Prenons l'exemple de *Les Ménines* de Diego Vélasquez. Le tableau semble être centré sur le couple royal qui se trouve hors du tableau et dont la présence est suggérée par le miroir se situant en face du spectateur du tableau. Autrement dit, tout le tableau est dominé par des personnages qui n'apparaissent même pas, même s'ils sont reflétés par un miroir. L'infante, une de ses *menines*, la naine et le maréchal du palais, dans l'embrasement de la porte, ont tous les yeux tournés vers cet espace extérieur et, de toute évidence, ils regardent les souverains.

En effet, si l'on regarde de près un tableau baroque, on a l'impression qu'il essaie d'échapper à son cadre. Les figures et les objets de la surface picturale semblent converger vers un but lointain qui se situe en dehors de la peinture. D'une certaine manière, l'art baroque montre l'œuvre *en devenir*. Dans le domaine de l'architecture, en particulier dans celui de l'architecture intérieure, on a affaire au même phénomène. L'effet de trompe-l'œil du plafond baroque est bien connu, dont les figures semblent s'arracher de la sphère terrestre pour se mouvoir dans les hauteurs célestes. Les fresques de Pozzo à l'église Saint Ignace de Rome illustrent à merveille ce phénomène.

Les courbes, contre-courbes, arcs et sinuosités sont autant de formes contournées qui abondent dans l'art figuratif baroque. Le Baroque semble refuser les verticales et les perpendiculaires. Cette exubérance formelle trouve sa parfaite expression dans la spirale, forme baroque par excellence. Sous forme plus ou moins directe, la spirale imprègne les œuvres artistiques. Elle exprime le contour infini autour du centre qui est vide. « La rupture » proprement dite avec la « ligne droite » s'est par ailleurs produite au sein du maniérisme, qui rompt brutalement avec les règles « classiques » de la Renaissance. Les artistes de la « manière » inventent de nouvelles formes et abandonnent la ligne droite en faveur de la courbe « sous le soleil » de la liberté d'expression artistique. Par la suite, nous essaierons d'illustrer le processus par lequel la ligne « se recourbe ». Par là, on assiste non seulement à un changement formel, mais c'est également une vision du monde qui évolue.

Jetons un coup d'œil sur la statuette d'Apollon que Jean de Bologne a exécuté pour *le studiolo* de François de Médicis. Ce qui rend cette œuvre intéressante, c'est que le personnage semble tourner lentement sur lui-même. Initialement, en fait, un mécanisme faisait pivoter la statue dans la niche qu'elle occupait. Par rapport à la forme contournée de la statue, il faut mentionner le *contrapposto*, qui avait un rôle

important dans l'art de cette période. Comme Hugh Honour et John Fleming l'expliquent dans leur ouvrage intitulé *Histoire mondiale de l'Art*<sup>8</sup>, le *contrapposto* qui, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, n'avait été qu'une façon particulière d'articuler l'espace, a progressivement abouti à la production de mouvements spiralés continus qui n'avaient d'autre fin qu'eux-mêmes. On avait en mémoire l'éloge que le rhéteur romain Quintilien avait fait de l'attitude « gauchie » et de la nouveauté du *Dicobole* de Myron et, bien qu'à l'époque, aucun exemplaire de cette statue ne fût retrouvé, les artistes du XVI<sup>e</sup> siècle prirent à cœur de suivre Quintilien.

### **La spirale dans la poésie et la prose**

La spirale caractérise non seulement les motifs de l'art figuratif, mais aussi la poésie. Les poèmes baroques offrent une panoplie de périphrases, de paraphrases, de métaphores et d'enjambements, c'est-à-dire de toutes les figures de dérivation et d'enveloppement qui semblent imiter la ligne serpentine. La forme fait corps avec le contenu. L'extrait suivant, de l'œuvre d'un poète anonyme (*Description de la Foire Saint Germain des Prés*), met tout en œuvre pour créer une atmosphère vibrante. A l'exemple des compositions en spirale, le texte semble être repris sur lui-même :

*Ici va la sgaldrine en faisant la rebourse,  
La maquerelle aussi, et le coupeur de bourse  
S'y rendent sans faillir pour faire leur profit.  
Ici le crocheteur, qui est chargé d'un lit  
Ou bien d'un cabinet, se fait large ainsi comme  
S'il était un huissier ou bien quelque honnête  
Homme.  
Ici l'honnête dame avec son chevalier  
Marche d'un grave pas, ayant le geste fier.  
  
D'autre côté s'écrit une forte servante,  
Que sa cuisse l'on pince et qu'elle n'est pas  
Contente  
D'une insolence telle : et d'ailleurs tonne fort  
Un sus, un les voici, un las, un je suis mort.  
Mille autres passetemps, de suite journalière,  
En tel lieu se font voir en diverse manière.  
Au-dehors maint carrosse à l'environ circuit,  
Maint fouet claque et reclaque et tout l'air  
S'épaissit  
Des vapeurs du borbier que les chevaux émeuvent.  
Les charlatans divers, les enchanteurs se treuvent  
Au grand cours d'alentour, les blanques, les sauteurs  
Les monstres différents, les farceurs et menteurs,  
Le peuple s'y promène et parmi la froidure  
Craque le pain d'épice et la gaufre moins dure.  
F.C.*

---

<sup>8</sup> Hugh HONOUR, John FLEMING, *Histoire mondiale de l'Art*, Paris, Bordas, 1984.

L'ensemble du tableau est placé sous le signe de la fluidité et de l'ondulation. Les enjambements accentuent encore cette fluidité rythmique. De plus, ils donnent l'impression d'une courbe : chaque vers se replie sur le vers suivant, qui ne s'achève non plus en sa fin, mais, dans la plupart des cas, se recourbe en volute pour poursuivre la phrase au début du vers suivant. Le poème est marqué par le procédé de répétition, dont une forme singulière est l'anadiplose, à savoir la reprise, au début de la phrase ou du vers suivant, d'un mot ou groupe de mots présent à la fin du précédent :

*S'il était un huissier ou bien quelque honnête  
Homme.  
Ici l'honnête dame avec son chevalier ...*

Ces deux vers forment une courbe par la reprise du mot « honnête ». La répétition de la même unité sémantique et phonétique à l'intérieur d'un seul et même vers est censé provoquer un effet similaire : « Maint fouet claque et reclaque et tout l'air / s'épaissit... ». La sonorité du mot « claque » est reproduite au début du vers suivant : « Craque le pain d'épice et la gaufre moins dure. » Le caractère fugitif de la réalité représentée trouve son expression authentique dans le mouvement spiralé des vers. L'inconstance est encore accentuée par la multiplicité des perspectives : ces vers expriment tout à la fois la fugacité du visible et la fausseté d'un réel fuyant.

Si l'on projette la construction spiralée sur la structure intérieure d'un texte baroque, c'est le procédé de la répétition qui représente le mouvement contourné de la spirale. Par la suite, nous examinerons quelques fragments de la *Gallerie* de Pierre Le Moyne, afin d'analyser comment la répétition met en valeur le dynamisme d'un texte baroque et dessine, de manière latente, une construction serpentine à l'intérieur de l'œuvre.

Nous analyserons d'abord ce phénomène dans un corpus textuel réduit, celui de la partie introductive de l'histoire de *La Captive Victorieuse*, dans laquelle l'auteur relate comment l'héroïne met le feu à toute une flotte transportant des captifs et sauve ainsi la dignité de son peuple. Pierre Le Moyne focalise le récit sur les dernières lignes des paragraphes en provoquant un effet semblable au *crescendo* musical. Il termine ainsi le paragraphe dans lequel il décrit le spectacle tragique de l'incendie :

*Mais ny les rames brulées, ny les masts consumez, ny les corps de cinq galeres en feu, ne font pas un si tragique spectacle, que les mal-heureux qui souffrent deux morts tout à la fois, et qui se noyent en mesme temps qu'ils sont bruslez<sup>9</sup>.*

Dans le paragraphe suivant, il répète presque littéralement cette description en accentuant son caractère tragique :

*Cela certainement est pitoyable, de voir si étrange et si nouveau ieu de la Fortune : de voir des vagues ardentes et des flames qui écument : de voir des mal-*

---

<sup>9</sup> LE MOYNE, *Op. cit.*, p. 379.

*heureux qui se noient dans le feu, et brûlent dans l'eau, qui vont à la mort par deux Elements contraires, qui tombent tout à la fois en deux extremités opposées*<sup>10</sup>.

La répétition de certains motifs s'étend sur l'ensemble de la *Gallerie des Femmes Fortes*. Les métaphores du combat occupent une place privilégiée. Le texte abonde en expressions appartenant au champ sémantique de la bataille. Ces femmes fortes luttent souvent contre des armées, contre des soldats. Cet esprit militant s'accorde bien avec l'idée directrice de la doctrine des jésuites, c'est-à-dire l'union de la discipline militaire stricte avec le feu mystique. Pour Saint Ignace, la vie chrétienne est un combat sous l'étendard du Christ. La vie personnelle doit être vouée au service de l'Église, à l'honneur de Dieu, pour qui il faut gagner le prochain, le monde entier. Pour ce faire, il convient d'utiliser tous les moyens humains, y compris l'ascèse. Cette pédagogie chrétienne concorde bien avec une époque où l'Occident allait prendre, grâce à sa domination sur les mers et à la découverte de continents lointains, la direction du monde. A un moment où l'Église confondait sa cause avec celle de l'univers, l'adage *Ad maiorem Dei gloriam* devint un appel enthousiaste au combat qui enflammait et éclairait des milliers de cœurs.

### Les tourments de l'amour dans la poésie baroque

*Nostre façon ordinaire, c'est d'aller apres les inclinations de nostre apetit, à gauche, à dextre, contre-mont, contre-bas, selon que le vent des occasions nous emporte. Nous ne pensons ce que nous voulons, qu'à l'instant que nous le voulons, et changeons comme cet animal qui prend la couleur du lieu où on le couche. Ce que nous avons à cett' heure proposée, nous le changeons tantost, et tantost encore retournons sur nos pas. Ce n'est que branle et inconstance, Ducimur ut nervis alienis mobile lignum*<sup>11</sup>.

La poésie amoureuse baroque exprime une sensibilité passionnée, à l'aise dans les extrêmes et dans les contradictions. Les thèmes traités par les poètes - songes vains, métamorphoses, visions infernales et sarcastiques - traduisent les vagabondages d'un esprit vif et tourmenté. Les images renvoient en général à un monde instable, où l'illusion et l'inconstance sont la loi.

L'image de la femme est tantôt abstraite, tantôt négative, mais presque toujours inaccessible aux désirs du poète. Dans les poèmes amoureux, la femme aimée est souvent incarnée par une métaphore ou par une allégorie cosmique ce qui souligne encore une fois le caractère désespéré d'un amour dont l'objet s'éloigne. A une époque où les découvertes scientifiques ont dessiné un univers jusque là inconnu, chaotique, ce motif n'est pas dû au hasard.

La femme apporte davantage de souffrances que de plaisir : en une sorte de curieux syncrétisme lyrique, le poète accorde souvent le « chaos tourmenté » de ses amours aux grandes forces de l'univers. Les poèmes brillent d'un éclat qui se teinte

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Michel de MONTAIGNE, *Essais*, livre II, chapitre I, Paris, P.U.F., 1978, p. 333.

d'une tonalité forte, qui donne à cette écriture des accents d'une profondeur troublante.

Même dans les poèmes satiriques, où règne l'image du monstrueux, on ressent le sentiment de la perte, de l'absence d'un point fixe et stable. En lisant les poèmes des esprits les plus mordants comme Mathurin Régnier, Charles-Timoléon de Beauxoncle de Sigogne ou Jean Auvray, on a l'impression que la haine et le mépris qu'éprouve le poète envers la femme « mise à l'envers » dénote les cris amers d'un amour impossible ou non consommé. Les attributs obscènes et trop détournés des femmes en question et les motifs violents semblent être un cri d'amour dérivé, comme si les mots se prenaient au vertige de leur propre audace, dans une fantaisie verbale où l'imagination la plus échevelée et la plus saugrenue trouve son libre cours. Si bien que, portées par une même outrance, les images débridées et grossières, à l'opposé même des afféteries galantes, n'en sont en fin de compte, dans le miroir de la satire, que leur effet renversé. Cette ambiguïté transparaît dans la citation suivante de la *Satire, contre une dame* de Charles-Timoléon de Sigogne :

*Sèche pièce de bois, triste ordonnance d'os,  
Ventre maigre et fleuri, vieux râtelier du dos,  
Portrait vif de la mort, portrait mort de la vie,  
Fantôme qui paraît sous un masque trompeur,  
Qui fait craindre la crainte, et fait peur à la peur,  
Et détourne l'envie, à la même une envie...*<sup>12</sup>

Certes, ce poème n'est pas tout à fait un poème amoureux. Il est tout de même remarquable que la femme décrite est défigurée à un point tel qu'elle semble être l'incarnation de toute haine et de toute amertume que le poète éprouve pour toute femme. Le plus important est que cet « anti-portrait » est dessiné avec passion ; par là, il rejoint la sensibilité inquiète et tourmentée qui caractérise la poésie amoureuse baroque.

La poésie baroque se caractérise par des contrastes d'attitudes simultanées et contradictoires, qui trouvent leur expression authentique dans les antithèses, oxymores et toutes les autres figures hyperboliques. Chez le même poète, on retrouve la verve héroïque et le goût de la débauche des satires présentant tout un cabinet d'horreurs. Cet éclectisme mène à une prolifération d'expressions colorées et d'oppositions violentes. Les poètes se plaisent à jouer avec les images et les mots, à l'instar de Jean Godard dans son poème intitulé *Les Amours de Lucrèce* :

*Vous qui voulez savoir que c'est que de l'amour,  
Je le vous vais ici tout maintenant décrire.  
C'est un vrai doux amer, c'est un triste sourire,  
C'est l'aigle du Caucase et le bourreau vautour.*

---

<sup>12</sup> SERROY, *Op. cit.*, 167.

*C'est sans cesse espérer et craindre tour à tour.,  
C'est plaindre son malheur et se plaindre au martyre.,  
C'est sans cesse louer, c'est sans cesse médire.,  
C'est être bien dispos étant pesant et lourd.*

*C'est un comble de bien talonné de tristesse.,  
C'est faire de son cœur la peine et joie hôtesse.,  
C'est faire deux soleils ainsi comme un Penthé.*

*C'est un heur malheureux, c'est languir sans envie.,  
C'est être de son ombre à tort épouventé.,  
C'est une mort vivante, et une morte vie <sup>13</sup>.*

Ce poème est marqué par le procédé de répétition : les affirmations introduites par le déictique « c'est » intensifient l'émotion tragique du poète. Les vers se replient au début des vers suivants en accentuant le tour constant et la circonférence éternelle et malheureuse autour de l'être aimé. Dans ce premier XVII<sup>e</sup> siècle, écrire un *lamento* va de soi.

Les procédés stylistiques utilisés par Jean Godard évoquent d'une certaine façon le style de Giambattista Marino, dont les poèmes sont les variantes italiennes du cultisme, marqué par le nom de Gongora. L'alternance de mots nouveaux et de formules compliquées et inhabituelles, les métaphores obscures, sont autant de caractéristiques de ce courant. La poésie de Marino abonde en antithèses et en oppositions violentes. Les antithèses sont souvent amoncelées symétriquement, selon la mode des vieux troubadours provençaux, imités à leur tour par les Français et les Italiens. Voyons comment Marino use de la conjonction *e*, et constatons la position de *un* :

*... un baccio fugge, un riede  
Un ne more, un succede,  
De la morte di quel questo si pasce,  
E pria que maora l'un, l'altro rinasce<sup>14</sup>.*

Et lisons le poème de Pierre Le Moyne intitulé *Salomone* :

*Aux yeux de tout le Ciel, aux yeux de la Nature,  
Salomone combat l'Amour et la Douleur,  
Qui de sept coups mortels ont fait en son grand Cœur,  
Par les Corps de Sept Fils une large ouverture.*

*Il ne tombe ny sang ni pleurs de sa blessure :  
En elle tout est fort, tout tient de la valeur :  
Sa foy defend la bresche, et son Ame en chaleur  
Au milieu des tourmens croit plus qu'elle n'endure.*

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 178-179.

<sup>14</sup> Lucien-Paul THOMAS, *Etude sur Gongora et le Gongorisme considérés dans leurs rapports avec le Marinisme*, Mémoires, t. VII, Bruxelles, Imprimeur des Académies Royales, 1911, fasc. IV, p. 120.



*Que ne fait point l'Amour ? que ne fait point la foy ?  
L'Amour de sept Enfants qu'elle ayme plus que Soy,  
Luy fait souffrir sept morts et luy laisse la vie.*

*La Foy fait davantage, et par un rare effort,  
Qui ne laisse à l'Amour qu'un beau suiet d'ennuie,  
La fait iusqu'a sept fois Martyre auant la Mort<sup>15</sup>.*

Les subtiles antithèses du poème présentent une analogie formelle avec le poème de Marino. La répétition de termes focalisés est au cœur de ce poème. Au début de la première strophe, la reprise du syntagme « aux yeux » confère mouvement et dynamisme à l'expression de l'état d'âme de Salomone. Le sonnet est placé sous le signe d'une tension vibrante des passions contradictoires. Les mots de négation « ny...ny », puis le dédoublement du pronom interrogatif « que » accentuent encore cet effet, ce qui traduit un sentiment d'angoisse et d'incertitude. Enfin, dans les tercets, l'« Amour » et la « Foy » sont constamment intervertis, ce qui suggère une construction spiralée. Ces comparaisons parallèles reflètent une structure interne cachée qui s'étend à l'intérieur du poème. Les sentiments de Salomone vibrent à l'unisson avec les mouvements serpents du sonnet.

Le centre est, en effet, le point de convergence de tout mouvement et dynamisme de l'art baroque. Il agit dans le plafond de la coupole des églises baroques, où la clef de voûte renferme les figures qui tentent de dépasser le monde physique. Il intervient dans les histoires de la *Gallerie des Femmes Fortes* : tout un système de métaphores est centré sur le personnage d'Anne d'Autriche qui est présente d'une manière abstraite, par l'intermédiaire d'allusions constantes à sa personne. Ainsi les portraits représentent-ils une sorte de copie miniaturisée et fragmentée de son portrait absent. De plus, dans la poésie amoureuse, le centre peut être associé à l'objet toujours lointain et insaisissable de la quête amoureuse. La spirale, équivaut, quant à elle, à la représentation matérielle de l'aspiration de l'artiste à trouver le centre. Ainsi, les constructions spiralées se retrouvent sous différentes formes dans les œuvres baroques où elles prennent vie. On ne va jamais là où se trouve ce point, vers *le centre*. Nous pouvons établir des théories, mais c'est là que s'arrête notre analyse. Le centre n'existe pas si on ne le voit pas. C'est bien le credo de l'art baroque !

---

<sup>15</sup> LE MOYNE, *Op. cit.*, p. 77.



Katalin KOVÁCS

## Le principe de la hiérarchie des genres dans les *Salons* de Diderot

Tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, la doctrine de la hiérarchie des genres picturaux occupe un rôle déterminant dans la pensée esthétique tant des théoriciens de l'art que des critiques des *Salons*. Hérité de l'âge classique, notamment de la Préface aux *Conférences* de Félibien<sup>1</sup>, ce principe continue à dominer, à l'ère de Diderot, toute réflexion picturale en France, et ni les artistes ni les critiques ne mettent en question sa validité. Ils acceptent d'ordinaire qu'une peinture d'histoire vaut davantage, en raison de son sujet noble, qu'un tableau appartenant à un genre mineur. Même l'exécution la plus parfaite ne suffit pas, à leurs yeux, à ébranler la conviction de la prééminence du sujet de la toile. Cette argumentation repose, dans une large mesure, sur le critère de l'expression des passions : c'est sans nul doute le privilège des compositions mettant en scène des êtres humains, de préférence ayant une situation sociale élevée et exécutant quelque action, de toucher l'âme de leur spectateur en éveillant ses passions.

Diderot accorde, lui aussi, une place particulière au sujet du tableau. Il suffit de comparer, dans ses *Salons*, le nombre des commentaires qu'il consacre aux peintures d'histoire à celui qui concerne les autres genres pour qu'apparaisse son respect du principe de la hiérarchie. Il y a pourtant un autre fait frappant qui se dégage de ses critiques : sa prédilection pour les genres mineurs. Les tableaux que Diderot admire et qui l'incitent à recourir aux techniques de description les plus inhabituelles font partie, le plus souvent, des genres autres que la peinture d'histoire. Dans ces cas-là, les critères qui entrent en ligne de compte lors de son jugement n'ont rien à voir avec le « mérite du sujet » : ils relèvent du domaine du « mérite du faire » ou, si l'on préfère, de l'exécution.

Dans le présent article, nous envisageons de dégager la position de Diderot à l'égard de la hiérarchie des genres picturaux, en nous penchant essentiellement sur l'exposition théorique du principe de la hiérarchie, tel qu'il se manifeste dans les *Essais sur la peinture* et dans le *Salon de 1765*, de même que sur l'analyse de quelques comptes rendus des *Salons*.

### Les *Essais sur la peinture*

C'est dans le cinquième chapitre des *Essais sur la peinture* (traitant de la composition) que Diderot évoque de la façon la plus explicite le rapport des genres.

---

<sup>1</sup> C'est dans la Préface aux *Conférences* que Félibien établit la hiérarchie des genres picturaux, tout en tenant compte d'une part de la nature du sujet représenté (qui se fonde sur une hiérarchie allant du sujet inanimé au sujet animé et humain) et, de l'autre, de la difficulté du travail investi par le peintre. Cf. André FELIBIEN, Préface aux *Conférences*, in Alain MEROT, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, E.N.S.B.A., 1996, pp. 50-51.

Cependant, dans le cas de Diderot, « explicitement » ne veut point dire « systématiquement » : avant d'aborder le sujet de la frontière entre les genres, le critique tourne autour du problème, tout en évoquant des aspects qui renvoient aux concepts majeurs du discours pictural français.

Ainsi, la question par laquelle Diderot aborde la problématique - le degré de difficulté du travail des peintres cultivant des genres différents - rappelle les propos de Félibien dans la Préface aux *Conférences* de l'Académie. C'est à l'égard du peintre des « compositions vastes » qu'il formule d'abord ses exigences : il lui demande des études d'après nature et souhaiterait qu'« un sacrifice, une bataille, un triomphe, une scène publique » puissent être rendus « avec la même vérité dans tous ses détails qu'une scène domestique de Greuze ou de Chardin »<sup>2</sup>. Tout en songeant à une « grande peinture » avec des détails soigneusement élaborés, le critique abandonne pourtant rapidement ses positions et se hâte de justifier la négligence des détails par le peintre d'histoire<sup>3</sup>. C'est sur ce point que la question du modèle du peintre entre en ligne de compte : contrairement au peintre de genre qui, « sa scène sans cesse présente sous ses yeux », a le temps de l'étudier dans tous ses détails, « le peintre d'histoire ou n'a jamais vu ou n'a vu qu'un instant la sienne. »<sup>4</sup>. « Créateur d'une nature idéale et poétique », ce dernier tend toujours à l'effet général et porte un mépris envers le peintre de genre, considéré comme un « pur et simple imitateur, copiste d'une nature commune. »<sup>5</sup>. Quant au peintre de genre, il tient, pour sa part, le genre noble pour faux, outré et romanesque, et prétend l'emporter sur le peintre d'histoire en vraisemblance et en réalité<sup>6</sup>.

Il est temps d'explicitier le sens des catégories de peinture de genre et de peinture d'histoire selon Diderot. La question de leur rapport est soulevée dans les *Essais sur la peinture* à deux endroits qui se suivent de près. En s'appuyant sur le parallèle des arts plastiques et de la littérature, Diderot reconnaît d'abord la validité de la division en genres : « Il me semble qu'il y a autant de genres de peinture que de genres de poésie », constate-t-il, en ajoutant pourtant tout de suite que « c'est une division superflue »<sup>7</sup>. Il reprend cette idée quelques lignes plus bas mais, cette fois, il prend soin de l'expliquer. Ce passage occupe une place capitale du point de vue du rapport des genres et mérite donc d'être cité intégralement.

---

<sup>2</sup> DIDEROT, *Essais sur la peinture* (texte établi et présenté par G. May ; abrég. EP) et *Salons de 1759, 1761, 1763* (textes établis et présentés par J. Chouillet ; abrég. S1759, S1761 et S1763), Paris, Hermann, 1984, p. 63. C'est de cette édition (abrég. S-I) que nous citerons.

<sup>3</sup> D. Arasse aborde le principe de la hiérarchie des genres à l'aide d'un système établi sur la pratique du détail : alors que la nature morte permet l'accumulation de détails, la peinture historique ne peut en user que modestement. Daniel ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 48-49.

<sup>4</sup> EP, S-I, p. 63.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 65. Sur les problèmes soulevés par un système de correspondances entre les genres picturaux et poétiques voir René DEMORIS, « Ut poesis pictura ? Quelques aspects du rapport roman-peinture au siècle des Lumières », in *Dilemmes du roman. Essays in honour of G. May*, Stanford French and Italian Studies 65, Anna Libri, 1989, pp. 269-281.

*Il me semble que la division de la peinture en peinture de genre et peinture d'histoire est sensée, mais je voudrais qu'on eût un peu plus consulté la nature des choses dans cette division. On appelle du nom de peintres de genre indistinctement et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique ; Tesniere, Wowermans, Greuze, Chardin, Loucherbourg, Vernet même sont des peintres de genre. Cependant je proteste que le Père qui fait la lecture à sa famille, le Fils ingrat et les Fiançailles de Greuze, que les Marines de Vernet qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire que les Sept Sacrements du Poussin, la Famille de Darius de le Brun, ou la Susanne de Vanloo<sup>8</sup>.*

Diderot entre dans le vif du sujet en faisant allusion à la bipartition des genres picturaux qu'il suppose sensée, et dont il ne remet pas en cause le fondement théorique. Pourtant, la seconde proposition de la phrase est introduite par le terme « mais », marquant l'intention du critique de rectifier la théorie de la division de la peinture en genres. Diderot se montre apparemment insatisfait du contenu traditionnel de ces catégories et se demande si la classe relativement vaste de la peinture de genre qui englobe la représentation d'objets aussi différents que les fleurs, les fruits, les animaux et les scènes de la vie domestique, n'est pas trop hétérogène. La solution qu'il propose est de retracer la ligne de partage entre les deux genres et d'élargir, par là même, le champ de la peinture d'histoire<sup>9</sup>.

Chez Du Bos, l'opposition entre les genres consistait en la séparation du seul genre noble, la peinture d'histoire, de tous les autres, qualifiés de mineurs<sup>10</sup>. C'est, en quelque sorte, le renversement de ce rapport qu'opère Diderot : tout en conservant le principe binaire du partage des genres, il range les sujets de marine de Vernet et les scènes domestiques de Greuze parmi les tableaux d'histoire. Ainsi se dessine la possibilité d'une peinture d'histoire qui dépasserait largement l'acception traditionnelle de cette catégorie. Celle-ci se limitait à une peinture dont les sujets étaient empruntés à l'histoire, à la religion ou à la mythologie, donc aux textes préexistants. La peinture d'histoire, telle que Diderot l'entend, s'appuierait en revanche sur une histoire puisée dans les « scènes de la vie commune et domestique », autrement dit sur des textes potentiels, des textes à inventer à partir de la référence picturale. Elle a donc l'avantage de se prêter à une lisibilité facile et immédiate qui ne nécessite aucune connaissance préalable de la part du spectateur. Pour examiner le principe qui est à l'origine du système binaire des genres selon Diderot, il faudrait reprendre les *Essais* :

<sup>8</sup> EP, S-I, pp. 66-67.

<sup>9</sup> Le terme « histoire » dans la terminologie picturale se voit assigner deux sens : il se réfère à un sujet noble et puisé dans quelque source littéraire mais aussi à l'acte de raconter une histoire, donc au critère de narrativité. C'est essentiellement dans ce deuxième sens que Diderot emploie le terme.

<sup>10</sup> La valorisation exclusive du « mérite du sujet », au détriment du « mérite de l'exécution », fonde chez l'abbé Du Bos un système binaire des genres où seule la peinture d'histoire est tenue pour noble. Cf. abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, E.N.S.B.A., 1993.

*Voyci ce que c'est. La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte ; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante ; et la querelle était finie.<sup>11</sup>*

L'interrogation sur la « nature des choses » conduit Diderot à la notion de la Nature sur laquelle repose son argumentation. Comme il a l'intention d'en finir, une fois pour toutes, avec le problème des genres, il fait appel à la présence ou l'absence du caractère animé de la représentation : cette dernière comprend, d'une part, les objets immobiles et non vivants et, d'autre part, les êtres vivants, sentants et pensants.

Bien qu'au premier abord, la solution de Diderot paraisse être logique, nous sommes tentés de nous demander si la querelle des genres était, par là, réellement finie. En guise de réponse, nous pouvons suggérer que, si Diderot avait poussé sa théorie jusqu'à son terme et s'il en avait fait un usage systématique dans ses critiques des *Salons*, les conséquences en auraient été suffisamment périlleuses. Si ayant affaire au sujet humain et ayant éventuellement une histoire à raconter, tous les tableaux appartenaient au genre noble, celui-ci comporterait une multitude de sous-genres, tels que le portrait, la scène de genre et le paysage animé. Si ces genres faisant partie, selon l'usage établi, de la peinture de genre étaient ainsi groupés sous l'étiquette de la peinture d'histoire, quel serait le sort de la peinture de genre redéfinie par Diderot ? Selon toute vraisemblance, elle serait réduite à la seule nature morte (et au paysage inanimé), à l'échelon le plus bas de la hiérarchie traditionnelle des genres, au niveau de la pratique des peintres s'occupant, au dire de Diderot, « des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes ».

Néanmoins, devant de telles conséquences, le critique abandonne ses positions à peine acquises, « en laissant aux mots les acceptions reçues »<sup>12</sup>. Il se rétracte et revient au point de départ de sa réflexion, à la question de la difficulté propre à la peinture de genre (cette fois-ci entendue dans le sens traditionnel), différente de celle de la peinture d'histoire. Diderot tâche d'écarter l'idée reçue de la plus grande facilité des genres mineurs et essaie de prouver que les difficultés de la peinture de genre ne sont guère moindres que celles de la peinture d'histoire, mais seulement d'une nature différente<sup>13</sup>.

*Mais en laissant aux mots les acceptions reçues, je vois que la peinture de genre a presque toutes les difficultés de la peinture historique ; qu'elle exige autant d'esprit, d'imagination, de poésie même ; égale science de dessin, de la perspective, de la couleur, des ombres, de la lumière, des caractères, des passions, des expressions, des draperies, de la composition ; une imitation plus stricte de la*

---

<sup>11</sup> EP, S-I, p. 67.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Sur cette même question, cf. également le peintre Tocqué : « Mais souvent on se trompe en croiant trouver moins de difficulté dans un genre que dans un autre. Chaque talent a les siennes lorsqu'on veut l'exercer de manière à se faire un nom. » TOCQUE, *Discours sur le genre du portrait* (1750), avant-propos et notes par A. Doria, Paris, J. Schemit, 1930, pp. 13-14.

*nature, des détails plus soignés ; et que nous montrant des choses plus connues et plus familières, elle a plus de juges et de meilleurs juges.*<sup>14</sup>

Dans cette citation, Diderot prend clairement position en faveur de la peinture de genre qu'il tente de revaloriser par rapport à la peinture d'histoire. Il affirme que la représentation des « scènes de la vie commune et domestique » demande à l'artiste le même talent et les mêmes connaissances que la peinture des sujets historiques. Il attire l'attention sur l'avantage majeur de la peinture de genre : elle montre des événements familiers avec l'univers quotidien du spectateur. Un peu plus loin, dans le chapitre qui clôt les *Essais sur la peinture*, il est tout à fait clair à ce sujet : il affirme que le secret de l'art est de « présenter des objets d'un grand intérêt, des pères, des mères, des femmes, des enfants »<sup>15</sup>. En fin de compte, Diderot voit le trait distinctif majeur séparant les deux genres en ce que « la peinture d'histoire demande plus d'élévation, d'imagination peut-être, une autre poésie plus étrange ; la peinture de genre, plus de vérité » mais aussi « quelque étincelle de génie »<sup>16</sup>. Il affirme par là la possibilité de rapprocher la peinture de genre de la peinture d'histoire en réhabilitant la première.

Toutefois, l'idée du rapprochement des genres concerne également la nature morte. Vers la fin du chapitre des *Essais sur la composition*, Diderot évoque la possibilité d'effacer la seule frontière qu'il a gardée entre les genres. Il exprime son souhait de voir, par exemple, autour d'un vase « une danse d'enfants, les joies du temps de la vendange, une bacchanale » ; de même, il aimerait transformer les anses du vase en « deux serpents entrelacés »<sup>17</sup>. Le motif du serpent conduit Diderot à la conclusion suivante : « Mais il faudrait savoir animer les choses mortes ; et le nombre de ceux qui savent conserver la vie aux choses qui l'ont reçue, est facile à compter »<sup>18</sup>. La voie ouverte par cette conception mènerait certainement à de lourdes conséquences, puisque la nature morte rendue animée appartiendrait à la nature « sensible et vivante », en un mot, aux peintures d'histoire selon Diderot. De là, il ne reste qu'un pas à franchir jusqu'au fantasme d'une catégorie de peinture de genre, vidée d'éléments... Toutefois, cette idée dépend de trop de facteurs hypothétiques et, à l'exception du seul Chardin, qui peint plus parfaitement la chair que les peintres des sujets nobles, Diderot ne connaît aucun peintre de la nature inanimée qui serait capable de remplir ses exigences<sup>19</sup>.

Le temps est venu de conclure la présentation théorique de la question du rapport des genres dans les *Essais sur la peinture*. Bien qu'en élargissant le champ de la peinture d'histoire, Diderot ait proposé le déplacement de la ligne de partage séparant les genres, ce mouvement s'opère à l'intérieur d'un cadre préétabli, hérité de la doctrine classique de la théorie picturale. Après cela, nous trouvons plus pertinent de parler dans le cas de Diderot moins de hiérarchie des genres, que de

<sup>14</sup> EP, S-I, p. 67.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> « Et ce Chardin, pourquoi prend-on ses imitations d'êtres inanimés pour la nature même ? C'est qu'il fait de la chair quand il lui plaît. » *Ibid.*, p. 24.

division de la peinture en deux catégories majeures, en peinture de genre et en peinture d'histoire. La solution proposée par Diderot se fonde sur le critère de la présence ou l'absence de l'âme, donc sur le caractère inhérent aux sujets représentés. Par le fait que Diderot tienne solidement au principe binaire des genres picturaux, ses idées s'inscrivent dans l'orientation générale de la pensée esthétique de son époque<sup>20</sup>. Pourtant, au lieu de nous engager dans une étude comparative de l'attitude de Diderot et de celle des critiques contemporains, nous nous proposons d'examiner sa position à l'égard de la même problématique dans le *Salon de 1765*.

### **Le *Salon de 1765***

Parmi les *Salons* de Diderot, c'est essentiellement celui de 1765 qui contient des remarques concernant l'exposition théorique du rapport des genres picturaux. Puisque ces observations s'y trouvent exprimées le plus souvent d'une façon éparpillée, nous les rassemblerons pour les comparer aux énonciations des *Essais sur la peinture*.

La première question qui se pose touche à l'attitude de Diderot, qui tente de redéfinir les domaines respectifs de genres différents. Bien que le *Salon de 1765* contienne une phrase qui semble être prometteuse à cet égard, elle ne l'est qu'à première vue. En réalité, Diderot n'y fait qu'esquisser la possibilité d'une division : « La peinture se divise en technique et en idéale, et l'une et l'autre se sousdivise en peinture en portrait, peinture de genre et peinture historique »<sup>21</sup>. N'étant point suivi de quelque éclaircissement, ce passage ne fait que renforcer la confusion concernant la division des genres. Au lieu de la bipartition exposée dans les *Essais*, Diderot parle de la tripartition de la peinture et complète le paradigme des deux genres fondamentaux par un troisième, le portrait. Vu que cette idée n'est développée nulle part ailleurs dans les *Salons*, nous pensons plus utile de la laisser de côté et de nous tourner vers les passages portant sur le rapport de la peinture d'histoire et de la peinture de genre.

La question qui se pose ensuite est la suivante : y a-t-il des endroits dans les *Salons* où Diderot utilise les catégories de peinture d'histoire et de peinture de genre conformément à sa définition dans les *Essais sur la peinture* ? Dans le *Salon de 1765*, méditant devant les compositions de Chardin, il constate que la peinture « qu'on appelle de genre devrait être celle des vieillards ou de ceux qui sont nés vieux ; elle ne demande que de l'étude et de la patience, nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité, et puis c'est tout »<sup>22</sup>. Le critique entend assurément dans ce passage par peinture de genre la représentation de la nature inanimée : cette conception du « genre des vieillards » diffère de celle qui a été exposée dans les *Essais*. C'est dans le même ordre d'idées qu'il remarque, au

---

<sup>20</sup> Voir Pierre ROSENBERG, « Diderot critique d'art conformiste », *Revue de l'Art*, n° 66, 1989, pp. 5-8.

<sup>21</sup> DIDEROT, *Salon de 1765* (édition critique et annotée, présentée par E. M. Bukdahl et A. Lorenceau ; abrégé. S1765), Paris, Hermann, 1984, p. 285. Cette édition (abrégé. S-II) sera notre édition de référence.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 118.



sujet du modèle du peintre de la nature inanimée, que ses « objets ne changent point sous les yeux de l'artiste, tels il les a vus un jour, tels il les retrouve le lendemain »<sup>23</sup>.

Quant à la peinture d'histoire, la réflexion sur le caractère souvent schématique des figures porte Diderot à imaginer ce qui se passerait si l'on ne voyait plus de personnages empruntés à la mythologie ou à l'histoire religieuse sur les toiles. Dans ce cas-là, dit-il, « nous en serions réduits à l'histoire et aux scènes publiques ou domestiques de la vie, et peut-être n'y aurait-il pas grand inconvénient »<sup>24</sup>. Aussi sa déclaration n'est-elle guère surprenante : « Je ne rougirai pas d'avouer que les *Fiançailles* de Greuze m'intéressent plus que le *Jugement de Pâris* »<sup>25</sup>. Ce passage où le terme « histoire » se réfère également aux sujets des scènes de la vie quotidienne, fait écho aux *Essais*. C'est le signe évident de la tendance du rapprochement de la peinture d'histoire et de la peinture de genre, entendues cette fois-ci dans le sens traditionnel, rapprochement qui peut s'opérer par deux moyens essentiels. Il s'agit d'élever la peinture de genre grâce au choix d'un sujet capable de captiver l'intérêt du spectateur. Diderot est on ne peut plus clair sur ce point quand il prétend être davantage intéressé par les scènes de genre, à la manière de Greuze, que par les sujets historiques ou mythologiques.

Le rapprochement des deux catégories picturales peut également s'opérer du côté du genre noble. Pour l'attitude typique des peintres d'histoire - leur tendance à un effet d'ensemble frappant au prix de la négligence des détails -, les propos sur Deshayes (par lesquels Diderot rend hommage au peintre décédé en 1765) sont révélateurs. Tout en affirmant que l'artiste « sacrifiait sans balancer les détails à l'ensemble »<sup>26</sup>, il lui pardonne pourtant « les incorrections et les formes outrées »<sup>27</sup> en raison de son exécution excellente. En revanche, il est moins indulgent avec Hallé dont il trouve *l'Empereur Trajan* plein d'incorrections de dessin. Cela le conduit à une sortie violente contre les peintres d'histoire : « Les peintres d'histoire traitent ces menus détails de bagatelles, ils vont aux grands effets ; cette imitation rigoureuse de la nature les arrêtant à chaque pas, étoufferait leur feu, étoufferait leur génie : n'est-il pas vrai, Monsieur Hallé ? »<sup>28</sup> Selon toute vraisemblance, Diderot veut que les peintres de sujets nobles se donnent la peine de soigner les détails de leurs tableaux. C'est dans la même veine qu'il exprime, en 1767, son désir de voir introduit « un bas-relief d'une grande force, dans une composition historique », car le peintre s'imposait, par là, « la nécessité d'achever l'ouvrage avec la même vérité et le même effet »<sup>29</sup>. L'exécution soignée des détails dans une peinture d'histoire ne ferait qu'ajouter au mérite de la composition.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>25</sup> *Ibid.* Le *Jugement de Pâris* dont il s'agit correspond probablement, selon la note de l'édition Hermann, au tableau exposé par le peintre Pierre au Salon de 1761.

<sup>26</sup> S1765, S-II, p. 103.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>29</sup> A propos d'*Un Crucifix de bronze* de Roland de la Porte. DIDEROT, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767* (textes établis et présentés par E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau ; abrégé. S1767), Paris, Hermann, 1995, p. 296.

En dépit de ces tendances du rapprochement des différentes catégories picturales, la terminologie de Diderot s'inscrit dans le vocabulaire traditionnel de la peinture : il entend par le terme « histoire » généralement la peinture d'histoire et par le terme « genre » les scènes de genre. Par ailleurs, Diderot n'admet que rarement qu'un artiste spécialisé en nature morte soit également capable de représenter les sujets vivants. Il suffit de citer l'exemple du peintre Bachelier : Diderot ne cesse de lui répéter qu'il devrait retourner à la représentation de fleurs et d'animaux au lieu de s'aventurer dans la peinture d'histoire<sup>30</sup>. De même, il ne croit guère qu'un peintre de genre (entendu dans le sens traditionnel) puisse exécuter un bon tableau d'histoire.

### **Le tableau d'histoire d'un peintre de genre**

Bien qu'en 1767, Diderot ne doute pas que Greuze qui maîtrise suffisamment la « partie idéale » de son genre, soit capable de traiter une matière historique, d'exposer « sur la toile, la mort de Henri IV » ou de montrer « le jacobin qui enfonce le couteau dans le ventre à Henry III »<sup>31</sup>, il change radicalement d'avis sur la composition historique de Greuze, présentée au Salon de 1769.

Il condamne le tableau d'histoire intitulé *L'empereur Sévère reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner*, en premier lieu à cause de l'inconvenance des caractères : « Le Septime Sévère est ignoble de caractère ; il a la peau noire et basanée d'un forçat ; son action est équivoque »<sup>32</sup>. La figure de Caracalla n'est pas non plus épargnée : Diderot la trouve « plus ignoble encore que son père, c'est un vil et bas coquin ; l'artiste n'a pas eu l'art d'allier la méchanceté avec la noblesse »<sup>33</sup>. L'indignation de Diderot ne manque pas de surprendre dès que l'on considère que la peinture de Greuze respecte scrupuleusement le texte historique et représente des têtes copiées d'après les médailles : le critique lui-même note que le « Caracalla est fait d'après l'Antinous »<sup>34</sup>. Cependant, Diderot trouve que Greuze n'a pas su surmonter les difficultés qu'une telle tâche lui avait imposées : son jugement, sans doute trop sévère, ne contient que des reproches. Le défaut majeur consiste, selon Diderot, dans l'expression des figures quotidiennes, ainsi que dans la « psychologisation » excessive des traits de leur visage. C'est pourquoi le critique appelle Greuze, qu'il considère par ailleurs comme « le plus habile homme du monde », un « ignorant lorsqu'il tente une chose qu'il n'a jamais faite »<sup>35</sup>. Il affirme par là que la faute majeure de Greuze est d'avoir transgressé la ligne de partage séparant la peinture d'histoire et la peinture de genre.

---

<sup>30</sup> Cf. par exemple le S1765, S-II, p. 105.

<sup>31</sup> S1767, S-III, p. 131.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

<sup>34</sup> DIDEROT, *Salons IV. Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781* (textes établis et présentés par E. M. Bukdahl, M. Delon, D. Kahn, A. Lorenceau ; abrég. S1769, S1771, S1775 et S1781), Paris, Hermann, 1995, p. 89. C'est de cette édition (abrég. S-IV) que nous tirons nos citations. Voir Jean SEZNEC, « Diderot et l'affaire Greuze », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1966, pp. 339-356.

<sup>35</sup> S1769, S-IV, p. 89.

*Greuze est sorti de son genre. Imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique. Son Caracalla irait à merveille dans une scène champêtre et domestique ; ce serait dans un besoin le frère de ce grand garçon qui écoute debout ce Vieillard qui fait la lecture à ses enfants.*<sup>36</sup>

Tout au long de ses commentaires des *Salons*, Diderot exprime sa conviction de l'infériorité de la peinture de genre à la peinture d'histoire. Lors de son jugement du *Septime Sévère* de Greuze, il déclare qu'« on a relégué dans la classe des peintres de genre les artistes qui s'en tiennent à l'imitation de la nature subalterne et aux scènes champêtres, bourgeoises et domestiques, et qu'il n'y a que les peintres d'histoire, qui composent l'autre classe »<sup>37</sup>. Des aveux témoignant de sa préférence des *Fiançailles* de Greuze aux compositions historiques lui échappent parfois, mais il est fermement attachée à la distinction des sujets d'histoire domestique et des sujets puisés dans l'Histoire.

Même si théoriquement, Diderot semble encourager les peintres à franchir la frontière entre les genres picturaux et à s'élever à une place supérieure sur l'échelle hiérarchique, son attitude, en pratique va dans le sens inverse. Paradoxalement, le même critique que nous avons vu suggérer à son peintre de genre préféré d'attaquer enfin un sujet noble, devient impitoyable lorsqu'il voit Greuze sortir de son genre original et exécuter une peinture d'histoire inhabituelle. Par la condamnation du tableau péchant contre la hiérarchie officielle des genres, Diderot agit à l'encontre de ses propres principes formulés dans les *Essais sur la peinture*. Il refuse la conception effectivement novatrice de Greuze qui aurait pourtant pu se frayer un chemin vers une voie originale de la peinture d'histoire, en s'appuyant sur la lisibilité parfaite du langage du corps.

---

<sup>36</sup> *Ibid*

<sup>37</sup> S1769, S-IV, pp. 84-85.



Péter BALÁZS

### **Philosophe éclairé et traditionnaliste : le marquis d'Argenson sur la religion**

Dans cette petite étude, je me propose de présenter et d'examiner les commentaires que le marquis d'Argenson consacre à la religion chrétienne sans toutefois m'aventurer dans une définition prématurée de la place exacte que la religion occupe dans son œuvre. La question n'a jamais été traitée dans les ouvrages consacrés aux conceptions politiques du marquis. Si Henry et Gessler n'y accordent qu'une attention très restreinte, c'est d'abord parce que la problématique religieuse n'occupe certainement pas une position prioritaire dans l'œuvre du marquis.<sup>1</sup> Pourtant, pendant toute sa vie, d'Argenson montre un intérêt très vif pour les grands débats religieux de son époque. Lecteur assidu du *Journal de Trévoux* et des *Nouvelles Ecclésiastiques*, une partie importante des *Remarques en lisant...*<sup>2</sup> sont consacrées à des articles de ces deux revues adversaires. D'Argenson n'est l'auteur d'aucun ouvrage qui fut particulièrement centré sur l'examen du christianisme ou de la foi religieuse en général. Son ouvrage majeur, les *Considérations...*<sup>3</sup> ne contiennent que quelques remarques éparées concernant la religion. Dans ma recherche, je vais focaliser mon attention sur les *Essais dans le goût de Montaigne*<sup>4</sup> et sur les *Mémoires et journal inédit du marquis d'Argenson*<sup>5</sup> aussi bien que sur d'autres écrits dispersés dans diverses revues contemporaines. En raison de sa paternité plus que douteuse, je n'ai point pris en considération ici l'*Histoire du droit ecclésiastique français*, ouvrage paru sous le nom de Du Boulay, mais dont le marquis prétend être l'auteur « en plus que la moitié<sup>6</sup> ».

<sup>1</sup> Nannerl O'HENRY, *Democratic Monarchy: the Political Theory of the marquis d'Argenson*, (Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy), 1967 ; Peter GESSLER ; René Louis d'Argenson (1694-1757) : *Seine Ideen über Selbstverwaltung, Einheitsstaat, Wohlfahrt und Freiheit in biographischem Zusammenhang*, Basel, 1957. Dans une note en bas de page, Mme Henry qualifie les idées religieuses du marquis de « a form of deism » ; un terme qu'il faudrait peut-être utiliser avec plus de prudence.

<sup>2</sup> Les *Remarques en lisant...* sont publiées dans l'édition de 1857-58, voir note n° 5.

<sup>3</sup> *Considérations sur le gouvernement ancien et présent de la France*, Amsterdam, 1764.

<sup>4</sup> *Essais dans le goût de Montaigne, composés en 1736 par l'auteur des Considérations*, Amsterdam, 1785.

<sup>5</sup> *Mémoires et journal inédit du marquis d'Argenson, publiés et annotés par M. le marquis d'Argenson*, Paris, 1857-58, 5 vol. Par la suite, on désignera cette édition par le nom d'Argenson.

<sup>6</sup> « J'avais donné le plan de ce livre, le commencement et les matériaux au P. de la Motte, jésuite, mon ancien préfet au collège, et depuis cela réfugié en Hollande, sous le nom de M de la Hode. Ce qu'il y a de bon est de moi, ce qu'il y a de hasardé, est de cet auteur. » *Journal et mémoires du marquis d'Argenson, publiés pour la première fois d'après les manuscrits autographes de la bibliothèque du Louvre, pour la Société de l'Histoire de France*, par E. J. B. RATHERY, 9 vol., 1859-67. Par la suite : Rathéry.

Afin d'assurer une vue d'ensemble sur les idées religieuses du marquis, j'ai décidé de les regrouper en quatre petits sous-chapitres. Dans un premier temps, je présente les convictions du marquis qui relèvent de la théologie proprement dite, une théologie minimale, mutilée par des considérations épistémologiques, morales et politiques. Par la suite, j'examinerai l'opinion que le marquis s'est acquise des différentes manifestations du protestantisme. Le troisième partie sera consacrée à la description et à l'interprétation que d'Argenson donne de la corruption morale de l'Eglise catholique, ainsi qu'à son opinion du conflit qui oppose les jésuites aux jansénistes. Dans la quatrième partie, je traiterai de ses idées très particulières sur la tolérance religieuse.

Le marquis d'Argenson invoque la totalité de la doctrine chrétienne devant le tribunal de la philosophie et de la raison naturelle. La seule source de connaissance légitime est l'intuition (même s'il ne se sert point de cette expression) d'un homme rationnel : « il y a des vérités fondamentales sur lesquelles un homme de bon esprit est parfaitement convaincu »<sup>7</sup> - une sorte de consentement, de plus petit commun dénominateur partagé par tous les philosophes. Le cours ordinaire du monde convainc ce philosophe imaginaire de l'existence de Dieu, d'une justice divine, d'une moralité et d'une sociabilité naturelles sanctionnées par la volonté divine. Tout cela se déduit assez facilement du cours de l'histoire ; le résultat est une religion très minimale, une religion naturelle dont les préceptes sont communs à toute l'humanité. Ce procédé heuristique permet aussi de dessiner les limites de la connaissance : en bon sceptique, le marquis affirme, qu'à défaut de preuves convaincantes, le philosophe rationnel imaginaire ne pourra jamais se convaincre de la vérité des mystères et de la grâce. Son scepticisme s'inspire probablement de la lecture assidue des écrits de Montaigne<sup>8</sup>, et son indétermination en face des deux conséquences possibles de ce scepticisme semble illustrer le bien-fondé de l'affirmation de Popkin : « Complete scepticism is a two-way street, from which one can exit either into the 'reasonableness' of the Enlightenment, or the blind faith of the fideist »<sup>9</sup>. On peut trouver dans les écrits du marquis des traces d'un conservatisme pratique : puisque la faiblesse de la raison humaine ne permet point de savoir ou l'on en est avec la vérité des dogmes chrétiens, il vaut mieux respecter la religion dans laquelle on est né ; puisque celle-ci correspond sans doute au caractère national. L'exigence de la suspension du jugement dans les questions théologiques pourrait donc logiquement l'amener à se tourner vers la tradition, vers la sagesse accumulée au cours des siècles. Cette attitude se manifeste non seulement dans sa fidélité, pourtant désabusée, en la foi et en l'Eglise catholiques, mais également dans son attachement indéfectible au principe de prudence en politique. Conformément à ce qu'a écrit Montaigne, d'Argenson voit les protestants coupables

---

<sup>7</sup> ARGENSON, V, p. 208.

<sup>8</sup> MONTAIGNE, « le meilleur philosophe moral que nous ayons en France » ; voir Argenson, V, p. 130 : « De Michel Montaigne ».

<sup>9</sup> Richard J. POPKIN, *The history of scepticism from Erasmus to Spinoza*, University of California Press, 1979, p. 95.

non seulement d'innovation théologique, péché impardonnable s'il en est, mais également de trahison des traditions nationales. Pourtant, le contexte est bien différent : à l'époque de Montaigne, cet argument a pu servir les intérêts catholiques ; au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle le protestantisme est une religion vieille de deux siècles. L'accusation d'innovation semble donc désormais déplacée. Les protestants contemporains du marquis d'Argenson ne sont plus d'audacieux novateurs, ils ont leurs propres traditions auxquelles ils essayent de se conformer. Le terme « d'étrange » qualifiant les protestants ou le protestantisme est une question non moins problématique : le marquis lui-même reconnaît, comme on le verra plus tard, la loyauté et le patriotisme des grands réformés du XVI<sup>e</sup> siècle. Bien qu'il se soit rendu compte, semble-t-il, de ces considérations, le marquis ne manquera pas de reprocher aux protestants l'esprit d'innovation et le caractère « étranger » de leur religion.

L'autre issue possible du scepticisme est de donner une définition très étroite des choses dont la raison humaine peut avoir une connaissance fiable. Cette attitude implique une critique très sévère de la théologie chrétienne traditionnelle, basée sur des conjectures dépourvues de fondements philosophiques stables. Le marquis a l'intention d'épurer la foi de tout ce qui dépasse le niveau de la religion naturelle. Puisque Dieu ne nous a jamais fourni d'éclaircissements supplémentaires qui pour nous orienter dans des questions obscures concernant la grâce et les autres mystères, ces croyances improuvables proviennent non pas de Dieu, mais des hommes. Il est donc absolument légitime de les considérer comme des superstitions et enfin de viser leur destruction<sup>10</sup>. On ne peut pas non plus faire confiance à la Révélation, la volonté divine doit s'illustrer avant tout par sa généralité : il est impensable que Dieu voulût se communiquer exclusivement à un peuple choisi et à un moment donné de l'histoire. La croyance à la Révélation est plus qu'un acte irrationnel, elle constitue un acte d'impiété<sup>11</sup> ; si l'on dispose de véritables preuves de l'existence de Dieu, il n'est pas permis d'avoir recours à des affabulations humaines. Les causes du détournement de la vérité divine sont doubles : la curiosité illicite constitue une raison psychologique (la critique d'origine augustinienne de la volonté orgueilleuse d'en savoir toujours davantage est une arme que l'on peut facilement retourner contre la théologie spéculative). Le fait qu'il évoque également les raisons politiques montre qu'il connaît les écrits libertins et/ou clandestins qui résument leurs explications du phénomène théologico-politique en des termes de charlatanisme et d'imposture : « L'amplification des mystères n'est que pur charlatanisme ; on les rend ridicules à force de les commenter »<sup>12</sup>. Menacé de perdre

<sup>10</sup> Son scepticisme se manifeste également dans son commentaire du « Qu'en dira-t-on » de La Beaumelle : « La hardiesse qu'il professe le rend tout-à-fait irréligieux ; car il établit l'indifférence des religions, cessant d'adorer des mystères que nous ne concevons jamais, tels que la vérité d'une autre vie, l'immortalité de l'âme, etc. » in ARGENSON, V, p. 126. La seule attitude philosophiquement acceptable à l'égard de ces questions intranchables est la suspension du jugement (bien qu'il n'utilise pas l'expression).

<sup>11</sup> ARGENSON, V, p. 246 : « Religion »

<sup>12</sup> *Ibid.*, V, p. 328. La citation suivante, tirée du *Journal* du marquis pourrait figurer, pour sa radicalité, dans le *Traité des trois imposteurs* : « Avec cette réforme dans la religion viendra bientôt celle dans le

de son importance, le christianisme devrait réformer sa stratégie d'expansion (ou de survie) ; l'insistance sur les mystères et les subtilités théologiques n'est pas compatible avec « l'esprit éclairé » du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui attend de la religion le renforcement de la moralité. Le marquis cite l'abbé de Saint-Pierre « *qui voulut que [dans les écoles] il fut défendu de prêcher autre chose que la morale, sans jamais recourir au dogme des mystères*<sup>13</sup>. » La réduction de la religion à la morale évangélique est la seule voie qui s'ouvre si l'on veut la sauvegarder. D'autant plus que d'Argenson est d'accord avec d'Alembert : la théologie n'est pas susceptible de progresser, elle n'est pas une science comme les autres qui accumule des connaissances de génération en génération : « La théologie est assez éclaircie par des écrits savants sur chaque matière ; il faut refuser l'impression de tous nouveaux livres sur le dogme, et encourager les bons écrivains sur la morale évangélique ou philosophique »<sup>14</sup>.

La position de la moralité dans la reconstruction, élaborée par le marquis, de la religion idéale est centrale : elle constitue le but ultime de toute religion, et non pas le salut de l'âme, dont il nous est impossible d'obtenir de connaissances précises. La position philosophique du marquis est intéressante quoique difficilement tenable : étant donné que sa faible raison ne permet pas à l'homme d'avoir des certitudes à l'égard du salut éventuel de son âme, le marquis en déduit que la question ne mérite point notre attention – il est vraisemblable que ce soit Dieu lui-même qui veuille détourner les hommes de l'examen de la question. Son indifférence d'origine sceptique par rapport à la question du salut de l'âme expliquera également certaines positions étonnantes dans la question de la tolérance, positions que nous examinerons plus tard. Pour l'instant, l'importance accordée à la question du salut est à ses yeux une leurre parmi d'autres :

*Concluez de ceci que la religion est mal entendue lorsqu'on veut tout rapporter à la grande affaire du salut ; que c'est là une hérésie véritable, que dans le vrai, la vue du salut ne doit être qu'un moyen pour bien se comporter dans ce monde, et que la grande affaire ici-bas est, comme l'a dit le bon abbé de Saint-Pierre, d'exercer la bienfaisance, pour avoir paradis et éviter enfer. Ceux qui disent que nous ne devons jamais penser qu'à l'affaire du salut ressemblent aux avarés qui disent que tout travail doit avoir pour but de gagner de l'argent, tandis que l'argent n'est réellement qu'un moyen de se procurer ce qu'on désire*<sup>15</sup>.

---

gouvernement. La tyrannie profane s'est mariée avec la tyrannie ecclésiastique ; au contraire, les deux philosophies se tourment, l'une au gouvernement démocratique réglé, l'autre à adorer Dieu en esprit et en religion. L'on cesse de surfaire sur ces deux gouvernements, et l'on voit les moyens et les mœurs comme ils doivent être : la nature nous inspire tout ce qui nous convient ; on l'écoute et on la suit quand l'imposture tyrannique vient à cesser. » RATHERY, VIII., p. 291.

<sup>13</sup> ARGENSON, V, p. 147 : « De l'éducation »

<sup>14</sup> *Mémoire pour le testament politique de Fleury*, RATHERY, I, p. 370.

<sup>15</sup> ARGENSON, V, p. 332 : « Religion ». La dernière partie de l'argument évoque un topos antichrétien d'origine libertine : la moralité véritable ne prescrit pas les bonnes actions en vue d'une récompense, immédiate ou dans l'au-delà. L'action morale est une question, celle du salut en est une autre : il convient de ne pas les confondre. Voir PINTARD, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1943, p. 474. Pintard parle ici de Naudé qui, dans ses ouvrages, a radicalement dissocié vertu et aspiration au salut.



La moralité est donc la partie la plus importante de toute religion. Le signe le plus évident du déclin du christianisme est que la morale évangélique n'a plus la force persuasive qu'elle avait dans les temps anciens. Le marquis lie ce phénomène à deux facteurs : il existe certes une explication socio-politique (la corruption des principes purs par les prêtres éhontés – nous en reparlerons très brièvement) ; mais l'explication purement philosophique a beaucoup plus de poids : le catalogue chrétien des vices et des vertus ne correspond pas (ou ne correspond plus) à l'intuition du philosophe rationnel imaginaire. La morale (d'origine religieuse ou naturelle) se doit de régler les relations inter-humaines et non pas celles qui existent entre les hommes et la divinité.<sup>16</sup> Les préceptes de cette moralité se définissent en fonction des effets de nos actions sur la vie d'autrui, puisqu'on ne peut pas supposer rationnellement pouvoir offenser Dieu par nos actes ou par nos paroles :

*Appliquez ceci avec exactitude et sans préjugés, et vous serez étonné quel changement sera fait dans la morale religieuse et évangélique : Quels péchés ne sont que peccadilles ! Quelles grandes œuvres se réduisent peu à peu et deviennent nuisibles !<sup>17</sup>*

Les aspects inacceptables de la moralité chrétienne sont l'ascétisme, en particulier la chasteté (ou en général, la morale sexuelle chrétienne), l'interdiction du suicide (dans les *Essais*, il incite à la compréhension envers les grandes figures de l'Antiquité qui avaient décidé de mettre fin à leurs jours) et il remarque aussi, dans certains passages très machiavéliens, l'incompatibilité du patriotisme et de la morale évangélique. Il n'est pas rare de trouver dans les écrits du marquis de longues apologies de la philosophie d'Epicure, de la vie en retraite consacrée à l'*otium*, susceptible d'apporter à l'homme un bonheur durable.<sup>18</sup> En général, les idées du marquis ne sortent pas du cadre esquissé par ses contemporains critiquant la religion. L'un des sujets majeurs de ses *Essais dans le goût de Montaigne* ne serait-il finalement qu'une comparaison suivie (quoique très peu systématique) entre la moralité des païens antiques et la moralité évangélique dont nous traiterons encore plus bas.

L'interprétation que d'Argenson donne de la Providence mérite également notre attention, car le marquis se sert souvent de cette notion dans ses diverses réflexions. Les changements moraux très salutaires qui caractérisent l'avènement de la modernité aussi bien que le progrès de la raison universelle (les mœurs s'adoucissent, les crimes se raréfient, etc.) s'expliquent par l'ingérence de la Providence divine. Les Lumières constituent en fait une sorte de religion nouvelle, et ce n'est assurément pas sans l'ordre de Dieu, ni sans la permission de sa Providence. L'effet de la Providence s'observe dans le domaine de la politique aussi : « Les républiques s'éclipsent ; les gouvernements mixtes fermentent, s'altèrent ou s'affaiblissent au dehors. Le monarchique absolu s'étend de tous côtés, mais encore

<sup>16</sup> ARGENSON, V, pp. 195-197 : « Cours abrégé de théologie ».

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>18</sup> *Ibid.*, V, p. 218 : « Considérations sur l'humanité ». Les références épicuriennes datent surtout des années suivant son ministère : déçu de ses ambitions, le marquis tente de se consoler en se tournant vers les plaisirs individuels et familiaux.

inondé de mauvais conseils. »<sup>19</sup>. ce passage est selon moi particulièrement intéressant, parce qu'il ébauche un nouveau cadre conceptuel de la pensée politique du marquis : d'un certain point de vue, ses propres propositions sur la démocratisation de la monarchie ne s'inscrivent pas uniquement dans la tradition séculière et séculaire des réformateurs d'Etat, mais il les considère également comme faisant partie de la Providence puisque leur réalisation permettrait l'avènement plus rapide du paradis sur terre : « le salut ne doit-être qu'un moyen pour bien se comporter dans ce monde et que la grande affaire est ici-bas »<sup>20</sup>. Bien qu'il accorde une force explicative extrêmement importante à la notion générale de Providence, il ne peut rien nous apprendre sur son fonctionnement. Les termes du débat de l'occasionalisme lui sont inconnus ou au moins indifférents : le nom de Malebranche n'est pas mentionné une seule fois dans l'œuvre du marquis.

Soulignons enfin l'attitude très ambiguë du marquis par rapport aux livres « dangereux » de son époque, dans lesquels transparaissent des idées religieuses ouvertement hétérodoxes. Au cours de sa lecture (probablement très superficielle) des « déistes, de Spinoza, de Bayle et des *Pensées Philosophiques* qui nient la religion »<sup>21</sup>, d'Argenson est surtout sensible aux conséquences fâcheuses de la désantropomorphisation de l'univers. Si l'on enlève aux hommes les idées du miracle, du Dieu justicier ou de l'autre vie, donc si « l'on réduit tout à la physique et à la religion naturelle », le résultat sera inévitablement un appauvrissement de la vie passionnelle humaine. Avec l'éventuelle disparition de la caution morale que constitue la conception traditionnelle de Dieu, il ne reste aux hommes, selon le marquis, que la crainte de la mort et le plaisir charnel, deux passions potentiellement dangereuses pour la stabilité sociale. Cette perspective suscite en lui une grave inquiétude, ce qui explique que sa sympathie pour les Pays-Bas, présente partout dans ses œuvres, s'éclipse pour un moment : « La liberté du gouvernement de Hollande a produit cette faculté de disserter sur la religion qui ne mène qu'à la perversion de la société. » Remarquons qu'il s'abstient de porter un jugement sur l'intérêt philosophique ou de la vérité de la doctrine spinozienne : il la considère, de son point de vue « ministériel », comme un nouveau problème politique défiant la stabilité de l'Etat. C'est la raison pour laquelle ses notes de 1752 au sujet des tentatives des jésuites d'interdire l'Encyclopédie oscillent entre deux pôles : tantôt il critique Diderot et sa secte qui « affecte trop l'irréligion »<sup>22</sup>, tantôt il s'indigne contre les jésuites qui ne manqueront pas de faire perdre à la France « une quantité

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, V, p. 306 : « Progrès de la raison universelle ».

<sup>20</sup> *Ibid.*, V, p. 328, déjà cité.

<sup>21</sup> *Ibid.*, V, p. 232. Notons d'ailleurs que, comme d'autres le font à l'époque, il se sert de l'expression « déiste » avec une certaine liberté. Dans la citation ci-dessus, il qualifie de déistes Spinoza, Bayle et ceux qui « nient la religion ». Il s'agit donc ici de la désignation d'une position philosophique. Dans une autre remarque, il se félicite du progrès de la coterie des « philosophes déistes » qui se définissent, cette fois-ci, par le fait qu'ils « s'arment contre les dévots et les prêtres. » Le marquis va jusqu' à se demander : « Pourquoi a-t-on fait un nom odieux du titre de déiste ? C'est le titre de ceux qui ont la véritable religion dans le cœur et qui ont abjuré la superstition si destructive du monde entier. » (RATHERY, VIII, p. 290)

<sup>22</sup> RATHERY, VII, p.56.

de gens de lettres très précieux », jusqu'à une longue conversation avec d'Alembert qui convertit l'ancien censeur<sup>23</sup> au credo de la liberté de publication<sup>24</sup>.

Dans un passage cité par Henry, le marquis évoque très ouvertement le problème théologico-politique : « Argument pour la religion : la religion fait des sots, si l'on veut, mais l'irréligion fait des scélérats. Je n'y trouverois de réponse, sinon celle-ci : que les sots sont plus incommodes à la société que les scélérats »<sup>25</sup>. Se pose ici la question de « l'athée vertueux » de Bayle ou de Spinoza ou même celle des « diables rationnels » de Kant : la stabilité politique d'une société exige-t-elle des sujets qui vivent conformément aux préceptes d'une moralité religieuse irréprochable, ou suffit-il que les hommes se conforment à un calcul d'intérêt rationnel ? Henry ne paraît avoir retenu que cette seule citation et se contente d'affirmer dans une note en bas de page que « the values of religion outweighed its harmful effects »<sup>26</sup>, que la caution morale que représente l'existence d'un Dieu justicier et un ordre moral ne constituerait donc, dans la vision politique fondamentalement laïque du marquis d'Argenson, qu'un facteur secondaire. Il ne faudrait pas, selon moi, se contenter de ce trop prudent *understatement* : le nombre très élevé de passages où d'Argenson exprime sa crainte devant la disparition de Dieu de l'horizon politique semble prouver que la religion constitue, aux yeux de d'Argenson, une force de dissuasion indispensable pour le bon fonctionnement de la société.

Pour résumer ce qui précède, l'on peut affirmer que les opinions du marquis s'insèrent relativement bien dans la tendance générale des Lumières. Comme la plupart de ses contemporains, il adopte une attitude critique et sceptique à l'égard de la religion traditionnelle. Sa conviction se caractérise par les traits suivants : attachement très fort à la moralité « naturelle », refus de toute idée de « révélation », refus, comme superstition d'origine apparemment humaine, de tous les éléments de doctrine qui dépassent le niveau de la religion naturelle. Ces éléments correspondent assez bien à la description générale de la religion des Lumières que nous propose Cassirer.<sup>27</sup> Il n'y a qu'un seul sujet notoire des grands débats du XVIII<sup>e</sup> siècle dont on ne trouve aucune trace parmi les écrits du marquis : le péché originel. Mais l'éthique séculaire, individualiste (que je serais tenté de qualifier de conséquentialiste, évaluant les actions en fonction des leurs conséquences sur les autres) constituant l'arrière-fonds de sa critique de certains éléments de la morale chrétienne, serait difficilement conciliable avec l'idée d'un péché se transmettant de génération en génération.

Pour conclure ce petit sous-chapitre, je me permets de signaler que, malgré ses propres avertissements, il lui arrive de s'emporter dans des réflexions quasi-pascaliennes concernant les paradoxes de la condition humaine. Dans un petit texte qui évoque le fameux fragment no. 230 des *Pensées* sur les deux infinis, d'Argenson

<sup>23</sup> voir GESSLER, p. 42.

<sup>24</sup> ARGENSON, IV, p. 92

<sup>25</sup> ARGENSON, V, p. 216.

<sup>26</sup> HENRY, p. 181.

<sup>27</sup> Ernst CASSIRER, *La philosophie des Lumières*, Paris, 1966, pp. 193-248.

disserte sur la disproportion qu'il y a entre nos âmes (gigantesques) et nos corps (bien faibles et petits) pour en déduire une preuve quasi irréfutable de l'immortalité de l'âme, qui est comme une « divinité renfermée dans une chatière »<sup>28</sup>. Cette description évoque une idée-maîtresse de Pascal, résumée comme suit par Anthony Mckenna :

*... l'imperfection [humaine] est définie, non pas comme chez Descartes, par la seule contingence de la pensée par rapport à l'Être nécessaire, mais par l'indivisible union de cette pensée avec un corps animal. Cette divergence est capitale : à aucun moment Pascal n'admet pas la possibilité pour la pensée humaine de s'exercer en cette vie indépendamment des conditions de cette union à la machine du corps*<sup>29</sup>.

Comme Pascal, le marquis semble ici dénoncer l'illusion d'une moralité pure, indépendante des impulsions corporelles. Dans la dernière phrase de sa petite réflexion le marquis se sert d'une autre image admirablement chrétienne, qui pourrait dépeindre la condition humaine après la chute : « Nous avons l'air des rois détrônés et emprisonnés ». Il est quelque peu étonnant de voir d'Argenson en général très optimiste à l'égard de la liberté humaine, donner dans un pessimisme quasi augustinien. Il convient de préciser que ces réflexions sont vraiment très rares et terminologiquement très incertaines ; on sent que le marquis n'est pas ici dans son élément.

Le marquis d'Argenson consacre un nombre important de ses remarques à la question du protestantisme. Compte tenu des idées qu'il a explicitées dans la première partie, le lecteur ne s'étonnera pas de voir que la révolution proprement théologique apportée par Luther et Calvin ne l'intéresse pas outre mesure : « Je n'entre point dans les questions théologiques où ils avaient grand tort devant Dieu...<sup>30</sup> » En qualifiant l'œuvre de Luther de fausse réformation, d'une « réforme grossière, mêlé de superstition et de liberté », il émet un refus général du mouvement<sup>31</sup>. D'autant plus que l'innovation intellectuelle dans un domaine où Dieu ne nous permet pas d'avoir de solides connaissances dénote une arrogance extrêmement dangereuse et répugnante. Pourtant, le marquis ne manque point de relever les conditions atténuantes de l'action du réformateur allemand : des conditions très semblables à celles de la France de son époque. Il sent venir en France une réforme qui, par certains traits, sera comparable à celle de Luther, mais qui, sur d'autres points, en sera radicalement différente : toutes deux s'expliquent avant tout

*par les excès de tyrannie et d'avarice des prêtres : mais comme notre nation et notre siècle sont bien autrement éclairés que celui de Luther, on ira jusqu'où l'on doit aller, l'on bannira tout prêtre, tout sacerdoce, toute révélation, tout mystère et on ne verra plus que Dieu présumé par ses grandes et bonnes œuvres, qui a écrit*

---

<sup>28</sup> ARGENSON, V, p. 217.

<sup>29</sup> Anthony MCKENNA, *De Pascal à Voltaire*, Oxford, 1990 (Studies on Voltaire 276-77), p. 14.

<sup>30</sup> ARGENSON, V, p. 334 : « Ecrits politiques des huguenots français ».

<sup>31</sup> Le caractère rude et grossier de Luther est sujet qui revient souvent sous la plume de Voltaire, voir par exemple l'*Essai sur les mœurs*, CXXVIII.

*dans nos cœurs sa loi, son amour, notre reconnaissance, nos espérances dans la Providence, et notre crainte de sa justice.*<sup>32</sup>

En somme, il considère la réforme luthérienne comme un grand espoir ayant manqué son but. Un échec qu'il attribue à l'état arriéré de la philosophie de l'époque dans le pays de Luther. Le marquis ne manque pas de souligner le caractère et les origines allemands des idées de Luther ; la « religion étrangère »<sup>33</sup> ne pourra jamais devenir religion dominante en France. Guérir le catholicisme français de ces maux, en profitant des leçons que nous offre l'histoire de la naissance du protestantisme est une obligation patriotique<sup>34</sup>. D'Argenson feint de reconnaître les mérites et la profondeur de la pensée théologique des Allemands, mais ne croit pas que ses résultats soient adoptables en France. Leur anticléricanisme est naturel et acceptable, mais non suffisant. L'élan réformateur déclenché par la corruption des prêtres est salubre, mais à défaut du soutien d'une philosophie éclairée, au lieu de conduire l'humanité à une religion naturelle, il emprunte un mauvais chemin, celui du remplacement d'une théologie par une autre. Une réforme rendue indispensable par « l'esprit d'intérêt, d'orgueil et de trahison de notre hiérarchie catholique » ne peut dépasser les limites que ses origines lui ont assignées, et ne sera que le miroir du catholicisme. Cette interprétation est relativement proche de celle de Voltaire, qui, tout en saluant certains aspects de la Réforme, n'a pourtant jamais manqué de souligner que, dû aux circonstances intellectuelles peu favorables à un véritable tournant religieux, elle reste nécessairement une promesse manquée.

D'Argenson montre un intérêt très vif à l'égard des aspects politico-moraux de la question : il regrette de devoir avouer que les maximes politiques des hérétiques sont très remarquables, plus compatibles avec une saine politique que les doctrines catholiques<sup>35</sup>. Le marquis cherche les preuves de cette affirmation dans la revue de la situation politique de l'Europe de son époque, aussi bien que dans l'histoire française. Il démontre, sur les pages des *Considérations*, que les pays protestants de son époque se trouvent dans un état nettement plus favorable que les pays catholiques : les premiers sont plus riches, plus peuplés. L'absence d'une Eglise ostentatoirement riche et d'ordres religieux, toujours enclins à donner dans le luxe, est très salubre du point de vue de la moralité publique. La Suisse constitue un exemple particulièrement intéressant : elle permet la comparaison directe des cantons protestants et les cantons catholiques ; la différence y est énorme et est toujours en faveur des protestants.

<sup>32</sup> RATHERY, VIII, pp. 289-90.

<sup>33</sup> L'expression se trouve dans son compte-rendu de *l'Accord parfait de la nature et de la raison* de Beaumont. ARGENSON, V, p. 131.

<sup>34</sup> Le marquis exprime par exemple son soutien au projet du duc d'Orléans qui consiste à généraliser, à l'instar des Allemands, l'enseignement de l'hébreu, afin d'augmenter le niveau des études théologiques en France, l'objectif étant de rattraper les Allemands dans ce domaine. ARGENSON, IV, p. 367. Il est intéressant de voir que le marquis, qui s'exprime à de nombreuses reprises contre l'importance accordée à la théologie (inutile, voire nocive), approuve, cette fois-ci, le projet d'Orléans. A mon avis, c'est le patriotisme qui incite le marquis à penser que la France ne peut se permettre de rester derrière les Allemands dans aucun des domaines.

<sup>35</sup> Il consacre à la question toute une réflexion intitulée « Eloge de la RPR selon la politique ».

Dans l'histoire de la France le protestantisme offre une réponse au problème politique qui est peut-être le plus important, celui de l'obéissance, de la stabilité. Ayant étudié – assez superficiellement d'ailleurs – les écrits des huguenots français, il constate que « Rohan, Duplessis-Mornay, Sully, Bouillon, d'Aubigné évitent tous la flatterie et l'esprit de rébellion »<sup>36</sup>, qu'au contraire, leur influence sur l'Etat fut toujours extrêmement salutaire. Les doctrines politiques de Luther et de Calvin ne fragilisent pas la stabilité politique de l'Etat. Leur persécution les rapproche des premiers chrétiens, mais l'ascendance aristocratique de certains les empêche de subir le martyre. Les guerres civiles qui ont ruiné la France au cours du XVI<sup>e</sup> siècle n'ont pas pour cause la Réforme ; elles sont le résultat de la persécution et de l'intolérance qui se manifeste du côté catholique.<sup>37</sup> Il ne faut pourtant pas s'attendre à ce que le marquis donne une apologie de l'Edit de Nantes, ou à ce qu'il exige son rétablissement – les idées très particulières de d'Argenson sur la tolérance seront présentées plus bas. L'engouement particulier de d'Argenson pour le discernement politique de Sully se manifeste très souvent dans ses écrits, mais puisque cet intérêt particulier n'a rien à voir avec le protestantisme de Sully, il fera le sujet d'un autre article. On devra par contre retenir que d'Argenson ne peut s'affranchir des lieux communs antiprotestants de l'âge classique qui, théorisant les événements déroulés dans l'Angleterre du XVII<sup>e</sup> siècle, établissent une adéquation entre la Réforme et une certaine forme ou un certain esprit de républicanisme<sup>38</sup> : le marquis ne remet pas en cause le bien-fondé de ces affirmations, mais il considère les aspects républicanisants du protestantisme non pas comme un défaut ou un simple facteur de subversion, mais comme un avantage, une chance que les rois sensés purent saisir. Il écrit, au sujet de Henri IV et de « ses » protestants que

*...l'on voit par l'exemple de ce règne qu'une monarchie peut s'approprier en grande partie les biens de détail et le bonheur d'une république, dès que les prêtres et les flatteurs n'entretiennent pas les passions du prince par le charlatanisme de l'autorité absolue.*

Notons l'apparition – quelque peu étonnante – dans un contexte différent, religieux cette fois-ci, de son sujet de prédilection : la combinaison idéale des avantages de la monarchie et de la république. Je me permets de rappeler que c'est déjà la deuxième fois (je pense ici au développement « providentiel » de la monarchie absolue et aux origines protestantes de l'idée de la républicanisation de la

---

<sup>36</sup> ARGENSON, p. 334 : « Ecrits politiques des huguenots français ».

<sup>37</sup> Dans un mémoire de 1732 édité par Eric Briggs, d'Argenson souligne d'abord « l'entr'aide réciproque » du calvinisme et le parlementarisme en Angleterre, puis, à la fin du mémoire il fait allusion au caractère subversif du protestantisme : « Liberté[...] en tout. Tel fut toujours le cri de révolte contre l'Eglise et l'Etat. Depuis les calvinistes, coupables de cette double rébellion, on ne l'avait pas entendu en France parce que les vrais sujets du Roy n'ont jamais rien à désirer en ce point. » Pourtant, je pense que le double objectif qu'il s'est fixé à la conception de ce mémoire – impressionner les parlementaires révoltés et convaincre Fleury et Chauvelin de sa loyauté absolue – explique le fait que dans ce texte il est plus sensible au danger potentiel de la Réforme. Son opinion véritable est plutôt celle qui se dessine dans ses écrits ultérieurs. « Lettre d'un des membres du Parlement de Paris à un de ses amis, membre du Parlement d'Angleterre », *Lias*, 1977 (IV), pp. 241-249.

<sup>38</sup> Voir le même mémoire de 1732. Voir aussi : Jean GOULEMOT, *Le règne de l'histoire*, Paris, 1975.

monarchie) que l'étude des opinions religieuses du marquis permet de nuancer quelque peu ses jugements politiques proprement dits, ou au moins de les replacer dans un contexte quelque peu différent.

Le jugement que le marquis d'Argenson porte sur le jansénisme a été examiné par Nannerl O. Henry dans sa monographie citée. Elle cherche surtout à savoir pourquoi le refus des années de jeunesse s'atténue progressivement jusqu'à laisser la place à une indifférence, voire à une prudente sympathie. On ne discutera pas la conclusion de la savante américaine : l'opinion que d'Argenson se forme du jansénisme se modifie en fonction des transformations que sa théorie politique subit dans les années suivant son ministère. Plus il est favorable au rôle des Parlements, plus il se montre indulgent envers le jansénisme. Pourtant, il n'y a pas que l'aspect parlementaire de la question du jansénisme qui l'intéresse ; il cherche les explications de l'émergence du mouvement et du conflit qui oppose les jansénistes aux jésuites dans la crise morale générale qui touche l'Eglise romaine. La présence des deux adversaires (jansénistes et jésuites) n'est rien d'autre que le signe infaillible de la décadence de l'Eglise. Comme il l'a fait pour le protestantisme, il refuse de considérer le contenu théologique du mouvement, « qui n'est que fumée »<sup>39</sup>. Son optimisme anthropologique, sa croyance en la perfectibilité morale de l'homme se manifestent dans ses remarques concernant la Providence et devraient le rapprocher du point de vue moliniste ; mais puisqu'on sait qu'il refuse d'accorder une importance particulière à la question du salut, on ne s'étonnera pas de voir qu'il ne définit point sa position dans le cadre de ce débat. La citation suivante montre que dans l'esprit du marquis tout bon catholique doit impérativement se soumettre aux bulles papales émises au sujet du jansénisme, même si le doute est permis en ce qui concerne l'efficacité de ces mesures :

*Ma profession de foi sur les affaires du jansénisme et de la constitution a toujours été très saine et digne de fortune quant au dogme et quant à la discipline ecclésiastique, mais très hérétique et digne de disgrâce quant à la politique*<sup>40</sup>.

Toute innovation théologique doit être *réprimée*, mais non *vengée*. L'Eglise romaine, déjà extrêmement fragilisée par les défauts moraux de sa hiérarchie, par les attaques provenant du protestantisme et des philosophes, ne peut pas se permettre de fabriquer des martyrs en son sein. Le marquis accepte donc que le pape soit la plus haute instance pour les décisions d'ordre dogmatique, mais il affirme que la stratégie que le Saint-Siège a choisie afin d'en finir avec l'hérésie n'est pas la plus efficace. Sa propre stratégie combinée de tolérance et de dissuasion, sera présentée plus tard.

On peut pourtant relever d'intéressantes nuances dans son indifférence et son incompréhension générales. Le marquis pense en effet que la faute la plus inexcusable que l'on puisse commettre en religion est celle de l'innovation. A mon avis, cette aversion pour les transformations philosophiquement injustifiables dans la doctrine s'enracine dans son scepticisme exposé plus haut : l'impossibilité d'obtenir d'indications certaines sur les mystères de la grâce rapproche toutes les tentatives de

<sup>39</sup> ARGENSON, V, p. 336 : « Eloge de la RPR selon la politique ».

<sup>40</sup> RATHERY, II, pp. 90-92, février 1739.

l'imposture. Reste à savoir à qui la faute de l'innovation ? Son journal des premières années du conflit nous apprend que la responsabilité des jansénistes est une évidence à ses yeux : s'opposer à une décision dogmatique papale constitue un acte injustifiable. Même s'il critique, très tôt, dès 1739, *le parti moliniste, guisard et ligueur* dont les réactions exagérées ont contribué à la détérioration de la situation, à cette époque il est plus antijanséniste qu'antijésuite. Ses *Essais*, composés en (ou au moins avant) 1736, ne sont pas encore caractérisés par cette profonde aversion pour les jésuites qui imprèneront les notes ultérieures de son journal ; il lui arrive même de louer la méthodologie de l'éducation qui a cours dans leurs collèges.<sup>41</sup>

La tendance se renverse de manière spectaculaire après son échec au ministère. A la reprise en 1749 de l'affaire *Unigenitus* et à l'occasion du refus des sacrements en 1751, il ne manque pas d'accuser les molinistes de reprendre une lutte qui, sans eux, se serait déjà éteinte. Sa haine des jésuites et du jésuitisme est beaucoup plus profonde que son ancienne aversion pour les jansénistes. Les sectateurs de Saint-Ignace ont répandu en France une fausse dévotion : l'éducation qu'ils imposent à la jeunesse est un mélange périlleux d'immoralité et d'hypocrisie : « ... la grande dévotion comme elle est entendue aujourd'hui [dans leurs écoles] produit moins de bien à la société que les vertus philosophiques... »<sup>42</sup> Les résultats de cette éducation sont évidents : au siècle de Louis XIV, les plus grands savants furent en même temps les plus profonds croyants ; « Bossuet, d'Arnauld, de Saint-Cyran, Racine et les Messieurs de Port-Royal »<sup>43</sup>. Dans les passages consacrés aux jésuites, il lui arrive souvent de s'emporter jusqu'à se permettre des généralisations sur l'ensemble du clergé : « Les prêtres, ces prêtres, le ver rongeur de notre religion, depuis la mort des apôtres... Il est vrai de dire que ce sont nos prêtres qui ont perverti la meilleure religion qui ait jamais existé »<sup>44</sup>. Pourtant, malgré cette qualification très flatteuse du christianisme, il nous faut souligner que pour d'Argenson, la moralité antique des « grands payens » dépasse dans tous les domaines la morale de l'Evangile. Dans l'œuvre du marquis les références à la supériorité des Socrate et des Caton sur les illustres chrétiens sont extrêmement nombreuses, mais je vais tenter la présentation de la comparaison argensonienne des moralités chrétiennes et païennes dans un autre article. Il n'est pas nécessaire de sortir ici de l'univers chrétien pour expliquer son anticléricalisme inspiré de sa crainte de voir une doctrine ambitieuse et opératoire, quoique loin d'être parfaitement adaptée aux véritables exigences de la société, se laisse corrompre par les intérêts matériels de ses prêtres. Dans ses écrits, d'Argenson qualifie de jésuitisme toute manifestation de fausse dévotion qui cèle une profonde immoralité, toute concession faite aux exigences du monde. Ces

---

<sup>41</sup> A cette époque, c'est justement le caractère mondain de l'éducation qui lui plaît : « ...chez les jésuites, on devient communicatif, ouvert et aimable, au lieu que dans les autres ordres originellement fondés sur la vie érémitique, les journées se passent en partie à chanter les louanges de Dieu, en partie à étudier dans la solitude, méditer dans la retraite, et écouter les maîtres en silence. » Dans ces écrits ultérieurs, il condamne le mélange de mondanité et de dévotion comme une arme qui deviendra extrêmement dangereuse dans les mains des prêtres.

<sup>42</sup> ARGENSON, V, p. 177., « De l'éducation »

<sup>43</sup> ARGENSON, IV, p. 26.

<sup>44</sup> ARGENSON, V, p. 336.



concessions (la fameuse adaptation des préceptes de la religion au temps et au pays) exagérées dont les jésuites sont coupables mettent en péril l'avenir de la religion chrétienne puisqu'elles la disqualifient moralement :

*La religion se conservera principalement par la répression des scandales. Tout est scandale quand l'infraction est faite ouvertement à la règle et il faut ajouter au scandale religieux celui de politique et de morale.*<sup>45</sup>

On peut donc risquer l'affirmation que, dans les écrits de d'Argenson, le jésuitisme revêt une signification générale : il devient l'autre nom de la manifestation temporelle de l'éternelle influence néfaste des passions humaines sur la morale.<sup>46</sup> Cette corruption prend toujours la forme d'une innovation, d'une adaptation de la vérité aux différentes conditions historiques ou géographiques ; la fameuse flexibilité et habileté de l'ordre des jésuites est vu par le marquis comme un vice horrible.<sup>47</sup> Dans un argument qui évoque l'allusion au caractère allemand de la Réforme, il ne manque pas de souligner le caractère étranger, notamment italien<sup>48</sup> de la moralité des jésuites : « ...ils enlèvent aux français le reste de la franchise gauloise<sup>49</sup>. » Cette dévotion hypocrite, étrangère au caractère des français, est un mal très difficile à extirper.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle plusieurs justifications différentes quant à la nécessité de la tolérance avaient été accessibles. Les idées du marquis d'Argenson sur la tolérance sont déterminées par certaines présuppositions (étroitement liées les unes aux autres) que nous avons déjà mentionnées. Le peu d'importance qu'il attribue à la question de la recherche individuelle du salut rend impossible une apologie de type baylien de la tolérance qui serait fondée sur les droits de la conscience errante ; la priorité quasi exclusive qu'il accorde à l'aspect moral de la religiosité l'emmène à adopter certaines idées assez insolites quant à la nécessité de tolérer les protestants ou plus généralement « les sectes » Ajoutons que son scepticisme, voire son « amusicalité » religieuse, l'empêchent de considérer la diversité, la pluralité des opinions comme une valeur en soi : son tolérantisme (limité) reste, comme on va voir, pragmatique, jamais de principe.

La monarchie française doit-elle tolérer en son sein (et, si oui, sous quelles conditions) les protestants ? Quel doit être le sort réservé aux jansénistes ? On a déjà pu voir que le marquis est convaincu : les implications politiques de la Réforme ne sont pas dangereuses en elles-mêmes pour la stabilité de l'Etat. Les guerres civiles du XVI<sup>e</sup> siècle furent la conséquence directe d'une politique erronée de persécution.

<sup>45</sup> ARGENSON, V, p. 180.

<sup>46</sup> « .... ces enragés ultramontains, gens dont l'ambition sans bornes, la vengeance, l'exclusion des honnêtes gens, en un mot toutes les vues et la pratique jésuitique et italienne font tout le ressort de conduite. » RATHERY, II, pp. 105-106.

<sup>47</sup> ARGENSON, V, p. 376 : « Des jésuites » : Les scandales en question sont par exemple : « l'accumulation dans le mauvais usage qui se fait communément en France, comme en Italie; des biens de l'Eglise et de l'habit sacerdotal » ou bien « les abbés dans le monde ».

<sup>48</sup> « Le jésuitisme qui nous gouverne y procède toujours le bâton d'une main et un écu de l'autre. Ainsi pensent des Français ces maudits Italiens qui les gouvernent... » RATHERY, VIII, p. 155.

<sup>49</sup> ARGENSON, V, p. 376.

Son passage au ministère (1744-47) l'a rendu très sensible aux arguments soulignant les avantages économiques de la tolérance ; il exprime son accord avec le ministère actuel des finances, qui « cherche à favoriser la tolérance, il sent combien les finances et le commerce ont besoin des protestants ; ce sont eux qui font tout aujourd'hui en ce genre dans nos provinces méridionales, mais le clergé jette les hauts cris pour soutenir l'horrible édit de 1685 et pour la persécution ; le Roi écoute, entend peu et se laisse aller à tous vents »<sup>50</sup>. Plus encore que le principe de la persécution, D'Argenson en abhorre les moyens : il proteste vivement contre les campagnes militaires menées dans le sud de la France afin de réprimer le protestantisme en terrorisant la population. Son journal témoigne du fait qu'il avait maintes fois ouvertement pris position contre cette politique de répression : son indignation contre la campagne menée par le maréchal de Richelieu est particulièrement virulente.<sup>51</sup>

Son refus de la persécution et de la violence ouverte ne nous permet pourtant pas de le qualifier de champion du pluralisme de la liberté religieuse. Son insensibilité pour les subtilités dogmatiques et la priorité qu'il accorde aux aspects politico-moraux de la religion expliquent que son idéal soit un royaume sans divergences religieuses, puisque la pluralité des convictions dogmatiques dans un pays a toujours des conséquences incalculables. Au vu des passages cités plus haut, il paraît assez évident que dans une monarchie idéale la religion d'Etat ne serait pas le catholicisme romain, trop exposé aux dangers de la corruption morale, et trop incapable d'assurer la stabilité politique ; mais son réalisme le pousse à tenter de prudemment « moraliser » et de « politiser » le catholicisme au lieu de le remplacer par une *religio naturalis* chère aux philosophes. Adversaire éternel de l'Edit de Nantes, qui a ouvert une brèche dans l'unité du royaume, il proteste contre toutes les tentatives qui visent simplement à son rétablissement. Sa proposition est assez particulière :

*Je n'oserois pas conseiller aujourd'hui de rétablir l'édit de Nantes, tant à cause des clameurs horribles des prêtres et du danger que leur rage feroit courir à la vie du roi, qu'à cause des privilèges que les huguenots prétendroient réclamer, mais moyennant une sage tolérance on pourroit attacher à éviter, de la part des protestants, toutes réunions et tout syndicat.*<sup>52</sup>

La stabilité du royaume ne permet donc pas de rétablir « les privilèges » dont jouissaient un certain nombre de Français, notamment les protestants : d'Argenson considère l'Edit non pas comme une loi assurant la tolérance, mais comme un partage inadmissible de la souveraineté, une décision que les conditions ont imposées à Henri IV. L'Etat idéal dont rêve le marquis ne pourra pas « acheter »

---

<sup>50</sup> RATHERY, IX, lc 26 décembre 1755, p. 157.

<sup>51</sup> S'il proteste contre l'utilisation de la violence contre les protestants, il ne perd jamais de vue la raison d'Etat et la stabilité militaire du royaume : dans une lettre à son frère, il souligne le danger d'un potentiel soutien anglais ou sarde aux protestants ; il conseille donc au comte d'Argenson d'envoyer des armées de dissuasion qui pourraient rétablir la stabilité sans coup fêrir.

<sup>52</sup> Il dit la même chose dans son commentaire déjà cité de l'Accord parfait de la Beaumelle : « j'ai montré dans ma dissertation qu'il [l'Edit de Nantes] n'étoit pas souhaitable, parce qu'il mettoit la religion étrangère au niveau de la religion dominante, et qu'il faut prendre un milieu que je crois avoir retrouvé. »

la stabilité en faisant des concessions aux parties : l'unité de la législation politique et religieuse doit être respectée dans l'ensemble du royaume.

Que propose le marquis d'Argenson afin d'éviter à la fois l'instabilité politique générée par la pluralité religieuse et la nécessité du recours aux conversions forcées ? Quels seraient les avantages de cette politique de semi-tolérance ? « On permettrait l'exercice de leur culte, mais en secret seulement, comme celui des catholiques l'est en Hollande »<sup>53</sup>. Les avantages de cette solution sont évidentes aux yeux du marquis : les protestants ne seront plus des seigneurs quasi-souverains dans leurs territoires, comme ils le furent avant la Révocation. En leur accordant une semi-légalité, l'autorité rendrait impossible toute répression violente, mais maintiendrait une situation fragile qui aurait des effets très salutaires :

*La religion ayant pour première destination d'améliorer les mœurs, observons quels sont les effets des sectes sur la morale publique. Or, je vois que les sectaires, vivant plus retirés, pratiquent mieux les préceptes divins ; qu'ils sont bons, charitables, humains, qu'ils se rapprochent de la première Eglise. Je ne voudrais donc pas les répudier, comme on le fait. Ce sont de bons exemples à laisser au peuple. Il suffiroit d'aiguillonner leur vertu par une poursuite très modérée, de ne leur permettre de s'assembler qu'en silence.*<sup>54</sup>

Que doit-on entendre par poursuite très modérée ? Certainement pas la conversion forcée. D'Argenson propose une stratégie qu'il affirme être celle de Henri III : « une complète liberté de conscience ; on n'inquiétoit personne. Par là, tout nœud d'association étoit dissous, tout zèle de parti étoit refroidi. Mais le roi, comme par un choix libre, n'admettoit aucun huguenot aux grâces, ni aux emplois<sup>55</sup> » – la poursuite très modérée consiste donc à exclure les hérétiques des dignités attribuées par l'Etat. Les victimes de cette exclusion ne se constitueront point en martyres comme les victimes de Saint-Barthélémy, mais, leur condition suffisamment désagréable les inciterait à réfléchir aux inconvénients. La fragilité de leur situation, le fait que la liberté de conscience et d'exercice de leur foi leur soit accordée par la grâce particulière du monarque, les inciterait à devenir d'excellents et loyaux citoyens. Le marquis est convaincu qu'en agissant ainsi, le roi pourrait trouver une solution durable au problème religieux : les protestants et jansénistes âgés, assurés de leur sécurité, se contenteraient du droit de vivre en paix et sans persécutions, tandis que la génération des jeunes ambitieux, gênés par cet obstacle qui les écarterait des charges publiques, retournerait au sein de l'Eglise catholique. Nul ne sait si cette permissivité tacite peut être qualifiée de liberté : même si le monarque décide de ne pas interférer dans la vie des religionnaires, ils restent sous son entière domination puisque rien ne garantit que le roi ne changera pas d'avis. Remarquons, en outre, une contradiction de taille : le même marquis d'Argenson qui a critiqué l'Edit de Nantes pour avoir retiré du pouvoir central une partie de la souveraineté, ne voit aucun inconvénient à permettre l'émergence d'une faille énorme dans la législation française en admettant l'idée d'une tolérance tacite. Plus

<sup>53</sup> ARGENSON, V, p. 326, « Religion »

<sup>54</sup> *Ibid.*, V, p. 328.

<sup>55</sup> p. 329.

important que cet apparent paradoxe est encore le fait que le point de vue du marquis est très semblable à celui de Turgot, ni d'Argenson, ni l'auteur des *Lettres sur la tolérance* ne considèrent la religion que sous ses aspects politico-juridiques. Les deux penseurs voient dans la pluralité des idées religieuses d'une société non pas une valeur, mais un problème à résoudre, une menace permanente qui doit être éliminée. Si l'on reprend la distinction de Susan Mendus qui a examiné les bases (*grounds*)<sup>56</sup> et les limites de la tolérance, l'on peut classer le marquis d'Argenson parmi les auteurs qui définissent la tolérance non pas comme un droit de l'individu, non pas comme la condition indispensable d'une légitime recherche individuelle du salut, mais comme un instrument utile à l'avènement de la stabilité politique. Le point de vue selon lequel d'Argenson observe le problème n'est point celui de l'opprimé, mais bien celui de l'oppresseur potentiel, qui, en raison de considérations plus prudentielles que morales, a choisi de recourir à d'autres solutions que la violence ouverte. Comme on vient de le voir, au lieu d'expliquer la nécessité de la tolérance en fonction des droits de la conscience errante, le marquis la considère comme une précaution utile, favorisant la stabilité politique d'un Etat : il ne sera pas donc étonnant qu'il ne voit aucun inconvénient à lui assigner des limites assez strictes, en fonction des exigences sécuritaires (imaginaires ou non) de l'Etat.

---

<sup>56</sup> Justifying toleration : conceptual and historical perspectives, ed. by Susan MENDUS, Cambridge UP, 1988.

**Eszter KOVÁCS**

## **Les genres insérés dans le récit de voyage** **Aperçu à partir des voyages de Bougainville et de Diderot**

En lisant des récits de voyage, on ne s'aperçoit pas toujours à la première lecture qu'il s'y trouve d'autres genres insérés. En effet, la fragmentation du récit et la présence de textes plus ou moins autonomes incorporés paraissent souvent naturelles, puisque la nature même du voyage les rend possibles.

Cette technique est souvent utilisée de manière consciente par les auteurs, et mérite ainsi d'être observée. Dans l'étude présente, nous nous désignons comme objectif de relever tout aspect narratif relatif à l'insertion d'autres genres dans le récit de voyage. Ces aspects peuvent être regroupés autour de trois points : l'ensemble du récit, les types des genres insérés et les transitions.

Nos premières observations concernent donc l'organisation de l'ensemble du texte. Avant de considérer les genres insérés séparément, il nous est important de parler de l'ouvrage entier qui forme le cadre du récit en racontant le voyage.

Le récit de voyage est rarement un texte homogène caractérisé par une composition linéaire, même si la chronologie du voyage rendrait possible l'emploi de cette structure. Dans certains ouvrages, le voyageur propose une autre ligne directrice, comme Diderot, qui considère que l'objectif du genre est de présenter le pays en question d'un point de vue politique et social, et organise son œuvre selon l'ordre thématique<sup>1</sup>. Cette structure est facile à suivre au cours de la lecture et, en principe, ne donne pas lieu aux digressions. Cependant, comme nous le verrons, le *Voyage en Hollande* de Diderot en fournit des exemples intéressants.

Grâce à certaines de leurs remarques, nous observons que les voyageurs sont particulièrement attentifs à l'organisation de leur texte. Bougainville, par exemple, écrit dans son *Voyage autour du monde*, à la fin d'un chapitre consacré entièrement à l'expulsion des jésuites et qui, par là devient une dissertation presque indépendante : « Reprenons le récit de notre voyage dont le spectacle de la révolution arrivée dans les missions n'a pas été une des circonstances les moins intéressantes »<sup>2</sup>. Il souligne ainsi l'importance de l'ensemble de son voyage et des événements épisodiques en même temps.

Certains auteurs essaient de se concentrer seulement sur un objectif précis (les sciences naturelles par exemple) et s'opposent aux digressions. Cependant, ils ne sont pas exempts de telles tentations ; ainsi que La Condamine qui, dans son *Voyage sur l'Amazone*, se mêle à la discussion sur l'existence des Amazones malgré son intention déclarée de ne parler que des faits scientifiques<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Voir le « Préliminaire » in Denis DIDEROT, *Voyage en Hollande*, Paris, Maspero, 1982.

<sup>2</sup> Louis Antoine BOUGAINVILLE, *Voyage autour du monde*, Paris, Maspero, 1980, p. 146.

<sup>3</sup> Charles-Marie de LA CONDAMINE, *Voyage sur l'Amazone*, Paris, Maspero, 1981, pp. 32-33.

Nous pouvons donc constater que l'ensemble du récit fonctionne comme un cadre à remplir. Dans la plupart des cas, la nature du voyage permet, voire impose l'insertion d'autres types de textes. Le voyage est toujours une expérience, mais aussi une action culturelle. Par conséquent, l'auteur est souvent obligé de recourir à l'insertion ou au réemploi de certains genres dans son ouvrage.

Nous partageons l'avis de Pierre Rajotte, qui affirme que les textes insérés font partie des pratiques de réécriture<sup>4</sup> toujours nécessaires lors de la rédaction du récit de voyage. Hélène Lefebvre, pour sa part, souligne que le procédé du voyage et les récits enchâssés se renforcent et s'affaiblissent mutuellement<sup>5</sup>, ce qui, à notre avis, est non seulement valable du point de vue thématique mais aussi du point de vue narratif.

En évoquant le problème du cadre, il nous faut également considérer certains résultats des recherches sur les genres insérés dans le roman, d'une part parce que le récit de voyage est souvent observé dans ses rapports avec le roman, d'autre part parce que le cadre formé par l'ensemble du texte peut fonctionner selon le même principe dans les deux genres.

Jean Viviès fait la remarque suivante à propos du roman : « C'est un *topos* romanesque que d'introduire un accident ou de tirer parti de la monotonie de la route pour glisser des récits secondaires »<sup>6</sup>. Cette constatation s'applique également au récit de voyage. Pourtant, dans le roman, les textes insérés montrent les différentes possibilités d'un cadre fictif ; dans le récit de voyage, ils donnent plutôt autant de possibilités de fiction dans un cadre réel<sup>7</sup>.

Les pauses narratives et l'insertion d'autres textes sont présentes dans le roman ainsi que dans le récit de voyage. Certaines structures narratives, par exemple celle du roman picaresque, peuvent influencer le récit de voyage. Dans les deux cas, les événements se déroulent à la fois dans le temps et dans l'espace. Mais tandis que dans le roman picaresque, l'accent est mis sur le héros et les lieux parcourus ne sont que secondaires, dans le récit de voyage, le voyageur passe au second plan par rapport aux lieux parcourus<sup>8</sup>.

Bien qu'il ne soit pas possible de dresser une typologie exhaustive des moyens d'insertion et des genres insérés, nous pouvons toutefois établir une

---

<sup>4</sup> Il parle à ce propos de « l'ajout d'impressions personnelles, de digressions, d'anecdotes et d'allusions livresques, parfois sans rapport avec le voyage lui-même ». Pierre RAJOTTE, *Le récit de voyages au XIXe siècle*, Montréal, Triptyque, 1997, p. 55.

<sup>5</sup> Hélène LEFEBVRE, *Le voyage*, Paris, Bordas, 1989, (Les thèmes littéraires), p. 89.

<sup>6</sup> Jean VIVIÈS, *Le récit de voyage en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 156.

<sup>7</sup> L'une des plus importantes conclusions du colloque sur ce sujet est « la nécessité dans laquelle se trouve le récit d'imagination de se nourrir de types d'écriture ayant une existence autonome et reconnue ». *Les genres insérés dans le roman*, Actes du Colloque International du 10 au 12 Décembre 1992, Lyon, C.E.D.I.C., p. 345. Le récit d'un voyage réel, au contraire, utilise ces types d'écriture comme autant de preuves de son authenticité.

<sup>8</sup> Cette affirmation n'est valable que jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Sur cette question voir Friedrich WOLFFZETTEL, *Le discours du voyageur*, Paris, PUF, 1996.

classification. Dans cette classification, nous définissons les insertions d'après Louis Baladier comme « des énoncés extérieurs au récit »<sup>9</sup>.

Notre premier point de vue est le changement que le voyageur opère sur les textes. D'une part, il existe des genres insérés textuellement : lettres, chansons, poèmes, légendes, etc. D'autre part, l'auteur peut réécrire, raccourcir, résumer ou même interpréter le texte inséré. Le texte est souvent écrit dans la même langue que l'ensemble de l'œuvre, mais il existe également des traductions ou des citations en langues étrangères. Diderot, par exemple, note la même inscription en latin et en français dans son *Voyage en Hollande*<sup>10</sup>.

Notre deuxième point de vue est l'identité de l'auteur des textes insérés, qui est parfois le voyageur lui-même. La Condamine présente à la fin de son *Voyage sur l'Amazone* la *Lettre à Mme [...] sur l'émeute populaire excitée en la ville de Cuenca*<sup>11</sup>. Il s'agit d'un supplément sous forme de lettre écrit par La Condamine à propos des circonstances qui ont séparé les membres de l'expédition. Il utilise ce moyen pour éviter de parler de ces événements lors de la présentation de son voyage scientifique. Les textes peuvent également être écrits par un autre scripteur. L'auteur du voyage peut simplement les recopier, mais il peut également les récrire ou n'en citer qu'un extrait dans son œuvre.

Enfin, nous pouvons considérer la longueur des genres insérés. Les citations, dialogues ou listes sont parfois d'une certaine longueur mais le voyageur peut se référer à un autre récit ou texte tout court. Certaines insertions ne comptent par ailleurs que quelques lignes ou quelques mots.

Le *Voyage en Hollande* de Diderot est une source riche en genres insérés de nature très différente. Nous pouvons cependant distinguer deux types majeurs parmi ces genres : soit les textes servent à compléter la présentation politique et sociale de la Hollande, soit ils l'abandonnent et tendent vers la présentation des curiosités et du piquant, toujours présents dans les œuvres de Diderot<sup>12</sup>.

Le premier type, à savoir les genres qui font partie de la présentation encyclopédique du pays, est représenté par la notation des *statistiques*, par l'écriture des *inventaires* et des *catalogues*. Nous devons nous rappeler que Diderot n'écrit pas son *Voyage en Hollande* selon la méthode établie dans le *Preliminaire*<sup>13</sup> ; les statistiques, les inventaires et les catalogues, qui visent l'objectivité et la précision en principe, ne satisfont pas ainsi toujours cette exigence.

Sous le titre *De l'économie domestique*, Diderot note la dépense d'une maison particulière. Cette micro-statistique commence par la description de la maison et du ménage, et continue par une liste de types de dépenses et de sommes.

<sup>9</sup> Louis BALADIER, *Le récit*, Paris, Les Editions STH, 1991, p. 64.

<sup>10</sup> DIDEROT, *Op. cit.*, p. 133.

<sup>11</sup> LA CONDAMINE, *Op. cit.*, p. 141.

<sup>12</sup> Wolfzettel parle du « voyage éclairé » à propos du *Voyage en Hollande* et affirme l'importance d'une « perspective fermement critique qui fait l'unité d'un récit privé de presque toutes les caractéristiques du récit ». Cela est applicable au *Voyage en Hollande* en général mais non pas à certaines parties plus librement structurées. WOLFZETTEL, *Op. cit.*, p. 267.

<sup>13</sup> Voir L.L. BONGIE, « Diderot, the *Voyage en Hollande*... and Diderot » in *Voltaire and his world*, Oxford, Voltaire Foundation, 1985, pp. 273-291.

Après une énumération détaillée, sous forme de tableau, nous trouvons la somme totale. A la fin de cette liste se trouve une réflexion intéressante : « Il ne manque à ce minutieux détail que d'avoir été fait à Rome il y a deux mille ans pour être lu avec intérêt »<sup>14</sup>. Cette remarque souligne les valeurs de la documentation méthodique, mais Diderot prend en même temps un peu de distance ironique vis-à-vis son propre travail.

Dans le chapitre *Le savant et l'artiste*, Diderot énumère les ouvrages les plus intéressants qu'il a trouvés dans la bibliothèque de Meerman fils, et donne même les références exactes des livres en question. « Il y a dans la bibliothèque de Meerman fils, à La Haye, qui a acheté les livres des Jésuites, un Aretaeus, *De methodo secandi calculum*, manuscrit, opus circiter 20 pag. in-folio, graece<sup>15</sup>. » Nous constatons là à la fois l'influence des catalogues dans les guides (qui énumèrent ce qui mérite d'être vu) et un choix personnel des curiosités.

Le deuxième type de genres insérés, appelés « inoubliables anecdotes » et « rapides croquis » par Bongie<sup>16</sup>, se manifeste surtout dans le chapitre *Voyage dans quelques villes de la Hollande*. La partie *La Haye*, en particulier, compte de nombreuses histoires de cette sorte. Diderot prend des notes de la *conversation* de table chez son hôte, le prince Galitzin, et les réutilise dans son *Voyage*<sup>17</sup>.

Ces petites histoires n'ont aucun point commun si ce n'est le fait qu'elles sont liées à la Hollande ou au séjour de l'auteur en Hollande. Toutefois, ce lien est assez faible, puisque la Hollande n'est présente que de manière indirecte dans certains cas. Un des meilleurs exemples est l'insertion d'une *inscription*, puisque le couvent dont Diderot parle n'a rien à voir avec la Hollande : « Un voyageur, qui dînait avec nous, nous dit avoir lu dans le couvent des franciscains de Lyon l'inscription suivante figurée comme on la voit ici. Elle est d'une grande sagesse »<sup>18</sup>.

Ce qui lie cependant cette suite de textes courts est la légèreté du style et l'importance accordée à la curiosité, à la nouveauté de l'événement. Le genre dominant de cette partie est l'*anecdote*, que Diderot incorpore dans son récit d'une façon originale.

Alain Montandon souligne que l'origine du nom anecdote est le mot grec *anekdotos*, ce qui veut dire inédit. Il définit ce genre comme étant la « relation d'un fait court, saillant, authentique, remarquable, souvent paradoxal, renonçant à toute amplification et à tout développement littéraire ». Un des traits distinctifs de ce genre est qu'elle « se termine par une pointe ou un renversement »<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> DIDEROT, *Op. cit.*, pp. 100-102.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>16</sup> L.L. BONGIE, art. « Voyage en Hollande », in *Dictionnaire de Diderot*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 531.

<sup>17</sup> Il est possible de trouver des ressemblances entre l'art du récit de voyage et celui de la conversation mondaine, si populaire au dix-huitième siècle. Voir Madeleine van STRIEN-CHARDONNEAU, « Le Voyage de Hollande », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1994, p. 201.

<sup>18</sup> DIDEROT, *Op. cit.*, 1982, pp. 132-133.

<sup>19</sup> Alain MONTANDON, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 99.



Pour ce qui est de la technique de raconter ou d'écrire ce genre bref en général, Montandon met en relief que l'anecdote est « conçu comme un assemblage de moments narratifs distincts »<sup>20</sup>, racontée « avec une grande concision et avec un art consommé pour parvenir à la pointe finale »<sup>21</sup>.

Nous pouvons constater que l'art de l'anecdote chez Diderot dans son *Voyage en Hollande* est tout à fait particulier. L'auteur raconte en effet la plupart de ses anecdotes brièvement, mais avec une certaine dramatisation. Ce dynamisme est encore renforcé par la « rapidité » de la juxtaposition.

Il se trouve sous le titre *La Haye* une collection d'anecdotes enchaînées. L'auteur commence ces histoires avec des tournures comme « J'y ai vu... », « J'ai entendu raconter à un Anglais... », « Un voyageur, qui dînait avec nous, nous dit... », « Un autre raconta que... »<sup>22</sup>. Hormis ces tournures, rien ne lie ces histoires thématiquement au premier abord. Ce qui nous permet d'y trouver néanmoins un certain degré de cohérence est le dynamisme du texte qui le rapproche du style d'une véritable conversation. Malgré l'enchaînement qui permet de les lire d'un trait, chaque anecdote a également une importance en elle-même.

L'auteur insère dans ce chapitre d'autres anecdotes par simple juxtaposition, sans enchaînement. La plus intéressante est la suivante : « Un soldat prussien fut condamné à mort et il allait être exécuté, un valet, curieux d'assister au supplice, ayant laissé dormir son maître qui avait dans sa poche la grâce de ce soldat »<sup>23</sup>. Diderot raconte cet événement si brièvement que le texte se rapproche de simples notes ou d'un fait divers. Cependant, cette technique rend l'événement encore plus frappant.

Nous ne connaissons pas exactement les sources que l'auteur a utilisées pour rédiger cette collection d'anecdotes. Benot signale qu'une des anecdotes se trouve déjà chez Misson, dans son *Voyage en Italie*, tandis que Diderot le commence par « le docteur Robert dit... »<sup>24</sup>. Mais l'anecdote est un genre où la source a encore moins d'importance que l'authenticité, ainsi l'origine exacte de l'événement n'entre pas en ligne de compte<sup>25</sup>.

Autre cas important dans la collection d'anecdotes du sous-chapitre *La Haye* est lorsque l'auteur suggère qu'il raconte une véritable expérience personnelle et non pas une histoire entendue. Un exemple en est l'histoire de la jeune femme malade dont l'auteur rencontre le mari. Diderot met en évidence la rencontre personnelle : « Je trouvai à La Haye deux étrangers, un mari et sa femme... »<sup>26</sup>, raconte son conseil donné au mari et termine l'anecdote par un mot d'esprit.

L'on trouve dans le *Voyage en Hollande* un cas tout à fait particulier des genres insérés : le *témoignage d'un autre voyageur*. Nous voyons ainsi le voyage

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>22</sup> DIDEROT, *Op. cit.*, pp. 132-133.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>24</sup> Note d'Yves BENOT, in DIDEROT, *Op. cit.*, p. 133.

<sup>25</sup> Bongie signale que Diderot utilise plusieurs fois ses « pillages » comme d'observations personnelles et les présente en « choses vues ». L.L. BONGIE, art. « Voyage en Hollande », p. 530.

<sup>26</sup> DIDEROT, *Op. cit.*, p. 138.

dans le voyage, l'apparition du voyageur dans le récit d'un autre voyageur<sup>27</sup>. Il s'agit du tablier des Hottentotes, extrêmement intéressant pour Diderot, d'une part parce que l'être humain est au centre de la question, d'autre part parce qu'à l'époque, on n'en avait pas de connaissances fiables. Diderot ouvre le débat en évoquant le témoignage du voyageur rencontré, et engage les autres personnages dans la conversation. Il renonce à pater un jugement sur la discussion et se réduit à noter tout ce qu'il entend.

Dans la plupart des cas, Diderot rapporte l'événement mais ne fait pas intervenir sa propre opinion. Nous trouvons cependant des exceptions dans le texte. Diderot raconte un parabole entendu du docteur Robert et note son avis : « Le conte [à savoir ce que le docteur a raconté] était gai, mais il n'était pas censé. » Pour comprendre cette phrase à propos de la petite histoire, il faut en observer le contexte. Diderot demande un renseignement médical lors de la conversation, et le docteur Robert répond par l'anecdote notée que Diderot en sait autant que lui-même. L'avis de Diderot est donc à la fois son opinion et une réponse négative au docteur<sup>28</sup>.

Le *Voyage autour du monde* de Bougainville est un texte bien structuré qui s'organise selon l'itinéraire, et essaie d'équilibrer les descriptions consacrées à la route sur mer et les descriptions des étales, suivies des réflexions de l'auteur. Ce texte est intéressant parce que nous trouvons plusieurs genres insérés dans une *structure linéaire* et organisée selon les traditions du récit de voyage.

Dans la *lettre* intitulée *Au Roi*, que Bougainville écrit à Louis XV, l'auteur présente les principaux objectifs et mérites de l'expédition. Il place cette lettre en tête du récit comme dédicace, et souligne ainsi que son voyage n'était pas son entreprise, mais bien celle de la nation française : « C'est l'histoire de *nos efforts* que j'ose présenter à VOTRE MAJESTÉ ; votre approbation en fera le succès »<sup>29</sup>. Cette lettre essaie d'orienter le lecteur de son époque vers une lecture particulière et l'empêche de lire le texte comme un récit d'aventures.

Dans le *Discours préliminaire*, Bougainville compose un *résumé* des voyages autour du monde et des découvertes maritimes faites avant son départ. La source, qu'il ne mentionne pas, est l'*Histoire des navigations aux Terres australes* du président de Brosses<sup>30</sup>. Il finit cette partie par les mots suivants : « Tel est l'*exposé* succinct des divers voyages autour du globe, et des découvertes différentes faites dans le vaste océan Pacifique, jusqu'au temps de notre départ »<sup>31</sup>.

Le *Discours préliminaire* contient également l'*abrégé* de certaines parties d'un autre voyage, celui de James Cook ou plus exactement de ses compagnons, Banks et Solander : « En attendant [la publication], j'ai cru à propos de placer ici un abrégé de l'extrait de ce fameux voyage que M. Bancks lui-même a envoyé à

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>29</sup> BOUGAINVILLE, *Op. cit.* (Nous soulignons). Les numéros de pages renvoient à l'édition Maspero, 1980, établie d'après l'édition de 1772, excepté s'il s'agit d'une citation qui ne se figure que dans l'édition Gallimard, 1982 établie d'après la première édition de 1771.

<sup>30</sup> Note de Jacques PROUST, in BOUGAINVILLE, *Op. cit.*, p. 443.

<sup>31</sup> BOUGAINVILLE, *Op. cit.*, p. 16 (Nous soulignons).

l'Académie des Sciences de Paris »<sup>32</sup>. Cet abrégé est long d'une page et demie et conclut : « Cette *esquisse* fera désirer impatiemment aux lecteurs la relation détaillée de cette instructive expédition et doit me rendre encore plus timide à publier le récit de la mienne »<sup>33</sup>.

Dans la première édition de son *Voyage*, en 1771, Bougainville écrit un *rapport* à propos de la cession des îles Malouines à l'Espagne. Il remonte ainsi au temps de la fondation de la colonie française sur ces îles, et recopie l'*inscription* de la médaille enterrée au nom du royaume à cette occasion<sup>34</sup>. Il est intéressant de remarquer que la typographie du texte tente de représenter la médaille.

Nous pouvons regarder le chapitre V entier comme un texte inséré dans l'ensemble du *Voyage autour du monde* ; Bougainville raconte dans ce chapitre l'expulsion des jésuites au Paraguay en 1767. L'auteur interrompt la narration de son voyage et rédige un *rapport* sur l'événement, qui se transforme finalement en *réflexion politique*.

Le sous-titre qui figure dans la première édition de l'ouvrage<sup>35</sup> est *Détails sur les missions de Paraguay*. Ce sous-titre montre nettement que le but de l'auteur est d'entrer dans les détails de l'événement. Le début du chapitre est un *résumé historique* sur les missions, qui commence par la phrase suivante : « Mais avant que de détailler ce que j'ai vu sur la catastrophe de ce singulier gouvernement, il faut dire un mot sur son origine, ses progrès et sa forme »<sup>36</sup>.

L'opinion personnelle de Bougainville apparaît clairement, bien que l'auteur reste tout à fait objectif. Il révèle la différence entre la réalité et l'illusion de la société ecclésiastique des jésuites : « Telles ont dû paraître et telles me paraissaient les missions dans le lointain et l'illusion de la perspective. Mais en matière de gouvernement, un intervalle immense sépare la théorie de l'administration »<sup>37</sup>.

Bougainville insère des documents authentiques dans ce chapitre de son récit de voyage. Il s'agit d'une *traduction de la lettre* d'un capitaine et d'une *relation* publiée sur l'entrée militaire dans une des missions<sup>38</sup>. Bougainville essaie de présenter l'événement de manière précise et objective, c'est pourquoi il introduit deux autres scripteurs dans son texte<sup>39</sup>. La dernière phrase du chapitre montre exactement que l'auteur considère lui-même cette partie comme une digression<sup>40</sup>.

Le texte comporte une lettre insérée de plus. Bougainville amène en France un habitant de Tahiti, Autourou, et plus tard il entreprend de l'aider à se retourner

<sup>32</sup> BOUGAINVILLE, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 18 (Nous soulignons).

<sup>34</sup> BOUGAINVILLE, *Op. cit.*, p. 82.

<sup>35</sup> Voir BOUGAINVILLE, *Op. cit.*, p. 129. L'édition Maspero supprime ce sous-titre.

<sup>36</sup> BOUGAINVILLE, *Op. cit.*, p. 59.

<sup>37</sup> BOUGAINVILLE, *Op. cit.*, p. 63.

<sup>38</sup> Il s'agit bien d'écrits officiels dans ce cas. Rappelons-nous que d'après Rougeot « il serait cependant imprudent d'exclure du domaine littéraire, au sens large, toutes les lettres officielles ». Jacques ROUGEOT, « La littérature épistolaire », in *Littérature et genres littéraires*, Paris, Larousse, 1978, pp. 169-170.

<sup>39</sup> BOUGAINVILLE, *Op. cit.*, pp. 71-74.

<sup>40</sup> Voir note 2.

dans son pays. Il justifie cette volonté aux yeux de ses lecteurs par l'*extrait de la lettre* ci-dessous mentionnée : « J'ai reçu des nouvelles de l'arrivée d'Autourou à l'île de France, et *je crois devoir insérer* ici la copie d'une lettre de M. Poivre écrite à ce sujet à M. Bertin, ministre d'Etat ». Après l'extrait, l'auteur s'écrit ainsi : « Puisse-t-il revoir enfin ses compatriotes »<sup>41</sup>.

A la fin du chapitre III, Bougainville présente le système économique du Brésil et analyse le fonctionnement de la colonie. Cette présentation répond vraisemblablement au fait que le voyage était ordonné par le royaume français, par conséquent, le récit devait satisfaire le besoin d'information sur les autres pays colonisateurs.

Bougainville introduit cette *analyse financière* par la phrase suivante : « Je me contenterai d'entrer ici dans quelques détails sur les richesses dont cette ville [Rio Janeiro] est le débouché et sur les revenus que le roi de Portugal en tire »<sup>42</sup>. De plus, Bougainville essaie de révéler les effets latents du système économique : « En un mot, les mines du Brésil ne produisent point d'argent ; tout celui que les Portugais possèdent provient de cette contrebande »<sup>43</sup>.

Le chapitre finit par un *compte financier* : « Toute la dépense que le roi de Portugal fait à Rio-Janeiro, [...], monte environ à six cent mille piastres »<sup>44</sup>. Bougainville ajoute quelques lignes de notes chiffrées de plus, intitulées *Récapitulation et montant des divers objets du Revenu royal* et conclut : « Sur quoi, défalquant la dépense ci-dessus mentionnée, on verra que le revenu que le roi de Portugal tire de Rio-Janéiro se monte à plus de dix millions de notre monnaie »<sup>45</sup>.

Ces exemples nous amènent au problème des transitions relatif aux genres insérés. Les textes incorporés dans le récit de voyage ont une existence plus ou moins autonome, c'est pourquoi l'on trouve une rupture plus ou moins marquée dans la narration du voyage.

Baladier appelle « clauses d'accompagnement » les expressions du discours du narrateur qui se situent en dehors du narré dans le récit. Il classe ces expressions dans les sous-catégories de « discours d'intervention » de l'auteur, « discours de régie » - ce qui désigne les indications du narrateur - « commentaires » et « insertions »<sup>46</sup>.

Nous ne distinguerons pas les deux premières catégories, à savoir le discours d'intervention et le discours de régie, dans le récit de voyage, puisque le voyageur, l'auteur et le narrateur sont la même personne. Ces interventions facilitent l'agencement de la narration et l'organisation du texte. Les indications de l'auteur peuvent signaler l'ouverture d'un nouveau thème, d'une histoire enchâssée ou d'un texte inséré.

---

<sup>41</sup> BOUGAINVILLE, *Op. cit.*, pp. 164-166 (Nous soulignons).

<sup>42</sup> *Ibid.*, 1980, p. 47.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 1980, p. 49.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 1980, p. 50.

<sup>46</sup> Louis BALADIER, *Le récit*, Paris, 1991, p. 64.

Toujours nécessaires et naturels dans le récit de voyage, puisque le voyageur est censé interpréter d'une manière ou autre ce qu'il voit, les commentaires ne peuvent pas être considérés comme de véritables insertions.

Comme nous l'avons déjà constaté, l'insertion des textes s'impose souvent comme une nécessité dans la littérature des voyages. L'enjeu n'est jamais de s'en passer, mais de préserver la clarté de la structure en dépit de la diversité des thèmes et la présence des textes secondaires. Dans certains récits de voyage, surtout dans ceux des auteurs du second ou du troisième rang, l'on a d'ailleurs du mal à voir l'intérêt de l'ensemble du texte et l'on se perd dans les digressions.

Selon Jean Roudaut le voyageur peut atteindre cet objectif en utilisant un jeu de titres et de sous-titres, des interventions autoriales ou faire réapparaître certains personnages<sup>47</sup>. Nous pouvons ajouter à ces procédés la typographie de l'édition<sup>48</sup> et le changement du style ou de registre<sup>49</sup>.

Les auteurs font un effort pour expliquer leurs digressions et justifier la présence d'autres genres, contrainte sur laquelle ils essaient d'attirer l'attention même du lecteur. La Condamine, par exemple, au sujet des Amazones, met en relief la nécessité de rapporter d'autres témoignages que le sien<sup>50</sup>.

Les transitions ou ruptures ne gênent pas la lecture, car la possibilité de l'insertion est due le plus souvent à une rencontre. Le récit peut alors facilement « s'ouvrir à d'autres textes longuement cités, mais aussi à d'autres voix, par les rencontres dans les tavernes, le compagnonnage des diligences, des bateaux, des auberges des errants, où s'organisent de petites sociétés »<sup>51</sup>. Ces rencontres ne sont que rarement fortuites, puisqu'elles font parties des objectifs principaux de tout voyage et de tout voyageur.

Il nous faut prendre en considération le fait que le récit de voyage veut à la fois instruire et divertir. Ainsi, le dosage harmonieux d'éléments instructifs et d'éléments anecdotiques dans le récit de voyage soulève un nouveau problème. Un exemple intéressant en est la description que nous trouvons chez Diderot, dans la partie *Du stathoudérat*, où les anecdotes et histoires curieuses s'entremêlent avec la présentation objective et contribuent à renforcer la réflexion politique.

Diderot commence sa description par le statut, les droits et les tâches du stathouder, pour noter ensuite son expérience personnelle : « J'ai vu ces hommes ; je leur ai trouvé la gravité imposante et rustique des anciens Romains »<sup>52</sup>. Dans la suite, l'auteur insère quelques anecdotes<sup>53</sup>. Le sous-chapitre se termine par une réflexion sur la constitution des Provinces-Unies. Nous voyons ainsi que Diderot

<sup>47</sup> Jean ROUDAUT, art. « Récit de voyage », in *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 590.

<sup>48</sup> Voir BOUGAINVILLE, *Op. cit.*, p. 82.

<sup>49</sup> Voir DIDEROT, *La Haye, Voyage en Hollande*. Diderot devient dans ce chapitre un conteur de plume légère au lieu de l'observateur sérieux.

<sup>50</sup> LA CONDAMINE, *Op. cit.*, p. 87.

<sup>51</sup> ROUDAUT, art. « Récit de voyage », p. 590.

<sup>52</sup> DIDEROT, *Op. cit.*, p. 52. La réalité de cette expérience peut être mise en cause. Diderot a vraisemblablement vu des portraits ou des statues.

<sup>53</sup> Par exemple celle qui commence par « Au temps des couches de la princesse actuelle ». DIDEROT, *Op. cit.*, pp. 54-55.

recourt à trois registres différents, c'est-à-dire à la description objective, à l'anecdote et à la réflexion politique, en traitant d'un sujet qui devrait être tout à fait objectif selon le *Préliminaire*. Comme l'emploi simultané de ces trois registres l'aide à exprimer ses pensées, il ne se soucie guère de signaler le changement.

Ces analyses nous permettent de tirer quelques conclusions sur la nature des genres insérés dans le récit de voyage. Les auteurs emploient certaines techniques narratives pour séparer ces textes secondaires du texte de leur voyage, et soulignent ainsi leur rapport à l'ensemble. Il peut y avoir une rupture visible, comme l'ouverture d'un nouveau chapitre chez Bougainville. Mais l'insertion est souvent moins évidente, comme chez Diderot, qui ne raconte ses anecdotes qu'après quelques paragraphes sur la ville de La Haye. Parfois même la typographie sépare le nouveau texte. Les énumérations peuvent être détachées et formulées en tableaux, ce qui saute directement aux yeux. Les auteurs utilisent ce moyen surtout dans le cas des catalogues.

Les genres que nous trouvons dans les récits de voyage sont de nature très diverse : ils peuvent relever du domaine officiel, économique, culturel ou littéraire. La manière dont l'auteur les remanie nous permet de nuancer leur classification.

En principe, le récit de voyage a pour objectif de rendre compte le plus précisément possible du voyage que l'auteur entreprend. Mais les genres insérés dans le récit ont plusieurs autres fonctions. En premier lieu, ils peuvent décrire un objet du voyage et relèvent ainsi de l'objectif principal du voyageur. En deuxième lieu, ils peuvent s'écarter de cet objectif et contribuer à la vivacité du texte. Finalement, la description de ce que les auteurs voient au cours de leur voyage se transforme facilement en réflexion politique et philosophique, et n'est donc plus liée au genre qu'ils écrivent.

Ilona KOVÁCS

## Histoires d'un corpus

### Le traitement du dialogue à travers les manuscrits des *Mémoires* de Casanova

#### Les aventures de l'homme et du manuscrit

Il y a une étrange similitude en effet entre le destin de Casanova et celui de ses écrits : les manuscrits de *L'Histoire de ma vie* ont connu des aventures comparables à celles de l'auteur. Le coffre de l'éditeur Brockhaus dans lequel ils ont passé près de 150 ans,<sup>1</sup> même s'il les a finalement protégés d'une destruction totale pendant la Deuxième Guerre Mondiale, rappelle la Prison des Plombs dans la vie de Casanova, le renfermement qui l'a marqué pour le reste de sa vie. La traduction allemande de Schütz<sup>2</sup> retraduite et pastichée ou remaniée peu de temps après en français par le journaliste Philippe Buisson<sup>3</sup> c'est un cas intéressant de travestissement littéraire, surtout si l'on considère que les manuscrits autographes attendaient tranquillement pendant tout ce temps dans le coffre-fort de Brockhaus et que l'énigme des épisodes qui figurent dans cette édition truquée et dont le manuscrit n'a jamais été retrouvé subsiste encore, malgré les nombreuses hypothèses avancées à ce sujet.<sup>4</sup> La version de Laforgue<sup>5</sup> présente à l'évidence un exemple de mystification : sa méthode de transcrire sournoisement le texte et du point de vue politique, et du point de vue érotique, fait espérer plus que l'original n'en disait et son habitude de terminer bon nombre de phrases par des points de suspension au lieu d'un simple point était susceptible de stimuler l'imagination des lecteurs. Il faut y ajouter que le remaniement opéré par Laforgue a déjà fait passer le texte casanovien d'un registre (celui du français parlé de la « bonne compagnie » brodé d'italianismes) dans un autre (au français écrit, classique du XVII<sup>e</sup> siècle), en faussant l'impression qu'en donne la lecture, mais par cette méthode de fausses coupures laisse également supposer des suites là où l'histoire est terminée dans la version originale. Il a donc contribué à engendrer des légendes autour du texte.

Sans entrer dans les détails des mésaventures des éditeurs avec *L'Histoire de ma vie*, je me contenterai de constater ici que la publication des manuscrits autographes n'a pas mis fin à cette suite d'aventures, bien au contraire. Loin de dissiper tous les malentendus, l'édition Brockhaus-Plon constitue plutôt un défi que

<sup>1</sup> V. Helmut WATZLAWICK, « Biographie d'un manuscrit », in *Europe*, n. 697, mai 1987, repris dans l'édition de l'HV par Laffont en 1993 (t. I, pp. XV-XXVIII.)

<sup>2</sup> Publiée en 12 volumes entre 1822 et 1828.

<sup>3</sup> L'éditeur français Paulin a publié en 10 volumes les *Mémoires de J. Casanova de Seingalt, écrits par lui-même. Ne quidquam sapit qui sibi non sapit. Édition originale, le seule complète* (1833-37).

<sup>4</sup> V. surtout WATZLAWICK qui passe en revue toute la discussion dans l'étude citée ci-dessus, pp. XXV-XXVI.

<sup>5</sup> La version Laforgue : *Mémoires de J. Casanova de Seingalt écrits par lui-même. Ne quidquam sapit qui sibi non sapit. Édition originale*, 12 vol. (1826-1838).

beaucoup d'éditeurs n'ont pas relevé et appelle depuis sa parution à une édition génétique des *Mémoires*. Cette œuvre apparemment destinée à susciter un nombre exceptionnel d'après-textes, montre combien la lecture des versions successives nous replonge nécessairement dans les histoires du corpus.

Depuis deux siècles, les casanovistes tentent de retrouver le réel derrière les mémoires, et qu'ils soient « réalistes » comme Rives Childs ou « fictionnalistes » comme Gustav Gugitz<sup>6</sup>, cette fascination de comparer les dires du mémorialiste avec un prétendu réel, (selon eux) reconstituable, les caractérise tous. Seuls quelques casanovistes, faisant exception à la règle, se délectent à lire et à apprécier le texte en lui-même.<sup>7</sup> Je serais tentée de supposer une motivation moralisatrice derrière cette hantise du réel : les philologues ne se montrent pas aussi sévères avec tous les auteurs, ils se méfient plus particulièrement des aventuriers-mémorialistes, bien que la sincérité et l'authenticité comme critère de jugement caractérisent la plupart des discours sur l'autobiographie. Le fait que Casanova se reconnaît être escroc et aventurier, semble autoriser encore plus les critiques à le juger d'abord du point de vue moral (voir s'il ment ou combien il respecte la soi-disante vérité) avant de le lire comme écrivain et autobiographe.

### **Les multiples facettes de Casanova écrivain**

Certaines caractéristiques du corpus (l'inachèvement constitutif, le goût du travestissement et l'occultation du travail d'écrivain par l'auteur lui-même) favorisent les malentendus. Il faut recourir au témoignage des manuscrits pour pouvoir démontrer que Casanova procède de façon très consciente et laborieuse, et construit savamment son texte pour provoquer certains effets visés, et qu'il va jusqu'à graver son portrait du mémorialiste-aventurier, prétendument spontané et négligent dans ses mémoires. Cette image, somme toute peu valorisante sur le plan esthétique et moral, était fabriquée par l'œuvre et le public, tant professionnel qu'amateur, se précipitait dans le piège tendu par Casanova pour le traiter d'artiste de la vie et dilettante en littérature. Casanova a beaucoup gagné en succès et en popularité et peu perdu en estime pour être considéré comme un gratte-papier

---

<sup>6</sup> La classification vient de Watzlawick et je la cite d'après une étude manuscrite destinée aux Actes du colloque Casanova de Budapest, (décembre 1995), elle illustre bien les deux types de recherche effectuée sur les textes : saisir les contradictions du mémorialiste à l'aide de documents authentiques, de préférence d'archives, ou, par contre, confirmer l'authenticité des dires de Casanova, sur les mêmes bases. Le point commun dans les deux démarches reste la volonté de chercher la légitimation de l'œuvre en dehors du texte. Sans parler des cas où cette vérification est par nature impossible, faute de « dons de divination » comme le dit si pertinemment René DEMORIS dans sa Préface citée ci-dessus : « Nous ne poserons pas le problème de la sincérité de Casanova, ce qui nous semble relever de la divination. » p. XL. J'opte personnellement pour la lecture des *Mémoires* comme un texte littéraire, structuré selon les lois de l'esthétique, qu'il faut juger selon les seuls critères littéraires, parce que cela me paraît plus adéquat comme procédé.

<sup>7</sup> Le meilleur exemple est sans aucun doute Chantal THOMAS (*Casanova, Un voyage libertin*, Paris, Denoël, 1985) qui connaît merveilleusement bien et le texte et l'époque sans se laisser emprisonner par cette hantise du réel, mais je pourrais aussi citer Jean-Didier VINCENT et son livre aussi drôle que convaincant : *Casanova. La contagion du plaisir*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1990.



instinctif qui ne pratique la littérature que comme chasse-ennui. Au prix de cette occultation de son travail d'érudit, il pouvait se faire passer pour un gentil escroc, très peu sérieux en esthétique et très agréable à lire comme passe-temps. Il n'a pas énoncé pour autant à des jeux de cache-cache compliqués qui le poussaient à la fois à accréditer la spontanéité de son récit et à laisser des signes qui montrent que cette sorte de naturel est construit chez lui avec beaucoup d'effort et de soin. Il insiste souvent sur son caractère d'amateur dans la littérature, ce qui confirme jusqu'à nos jours les faux préjugés, mais que l'étude des manuscrits réfute à chaque occasion qu'on se donne la peine de vérifier dans les avant-textes le processus réel de la rédaction des mémoires. Voici un seul exemple assez connu de ce simulacre de mauvaise foi pris dans la *Préface* de *L'Histoire de ma vie* où il se complait à se présenter comme débutant dans le métier qu'il pratiquerait instinctivement, sans ambition littéraire et travail préalable : « L'ayant faite [*L'Histoire de ma vie*] sans avoir jamais cru que l'envie d'écrire me viendrait, elle peut avoir un caractère intéressant qu'elle n'aurait peut-être pas si je l'avais faite avec l'intention de l'écrire dans mes vieux jours, et qui plus est, de la publier. »<sup>8</sup> Connaissant l'érudition véritable de l'auteur, l'existence des capitulaires,<sup>9</sup> la quantité d'œuvres rédigées en plusieurs langues et déjà publiées de son vivant<sup>10</sup>, il est clair que Casanova prépare et programme d'avance l'image de l'aventurier charmeur qui s'adonne à l'écriture sans connaître le métier de l'écrivain. Cette image est vouée à un grand succès auprès de « sa voisine, la postérité »<sup>11</sup>, mais ne correspond à aucune réalité dans la vie de Casanova érudit et écrivain au même titre qu'escroc et amoureux. Les manuscrits démontrant les étapes successives d'un travail minutieux sont là pour prouver le contraire et c'est ce qui explique que cette fois-ci, je ne m'intéresserai à ce corpus gigantesque que du seul point de vue littéraire et, plus particulièrement, génétique.

Il faut toutefois préciser que les dimensions de l'œuvre manuscrite sont en elles-mêmes imposantes. Rien que les manuscrits et textes préparatoires autographes de *L'Histoire de ma vie* représentent 3675 pages recto-verso in-folio, sans compter les milliers de pages de *Icosaméron*, de la *Confutazione*, de la correspondance et des autres écrits dont quelque 9000 pages d'inédits à en juger d'après le catalogue dressé par Marco Leeftang sur les traces de Bernard Marr.<sup>12</sup> L'étude même superficielle des écrits autres que les textes autobiographiques multiplie les facettes de l'auteur en brossant le profil d'un érudit qui traduit aussi bien Homère que Voltaire, qui s'amuse à se poser des problèmes de mathématiques et passe son temps

<sup>8</sup> Préface, BROCKHAUS-PLON, p.XI.

<sup>9</sup> Cf. Marie-Françoise LUNA, *Genèse de l'Histoire de ma vie de G. Casanova*: études des manuscrits, pp.79-81., in *Sortir de la Révolution*, PUV, 1994.

<sup>10</sup> V. La rubrique I de la bibliographie de l'édition Bouquins : Œuvres publiées ou représentées, t. III, pp. 1239-1242.

<sup>11</sup> Jolie formule employée par Casanova dans son dernier écrit, Lettre *A Leonard Snetlage*, publiée séparément sous un nouveau titre d'éditeur aux Éditions Allia, en 1998 : *Ma voisine, la postérité. A Léonard Snetlage, docteur en droit de l'Université de Goeutingue, Jacques Casanova, docteur en droit de l'Université de Padoue*.

<sup>12</sup> Catalogue Marr, publié par Marco LEEFLANG, vol. I, 93 p., vol. II, 81 p.

à forger des projets de réforme, mais écrit aussi des poèmes, s'intéresse au théâtre en véritable dramaturge et se mêle également de philosophie; en dilettant. Il est presque impossible de délimiter les activités intellectuelles de Casanova, puisque celles-ci évoquent l'image du kaléidoscope et débordent tout cadre traditionnel. Je reconnais volontiers qu'il n'excelle pas dans tous les domaines et qu'il ne s'avère pas penseur important pour s'être occupé de philosophie, mais sur certains plans, comme l'autobiographie, il travaille en mémorialiste conscient et savant et s'il faut dresser un bilan, je dirais que la multiciplité des niveaux et des caractères d'activité fait l'originalité du personnage.

Ainsi, au lieu de tenter vainement de définir des limites qui n'existent pas toujours dans la réalité non plus, je me bornerai à esquisser un petit tableau des écrits de Casanova rédigés sous forme dialogique. Je m'y intéresse d'autant plus que cette forme s'applique chez lui à une grande diversité de genres philosophiques et littéraires et que dans *L'Histoire de ma vie*, le traitement du dialogue constitue, selon moi, l'une des originalités du texte et contribue grandement à construire l'effet de l'oralité du récit. Cela veut dire que le dialogue occupe une place particulièrement importante dans les écrits casanoviens et constitue peut-être l'une des préoccupations majeures de l'auteur. Il faut remarquer également que dans le domaine des œuvres conçues sous forme dialogique, il reste encore beaucoup d'inédits et encore plus de textes à republier dans une optique génétique. Il me semble que cette recherche pourra faire ressortir de l'ombre le profil d'un Casanova dramaturge en même temps qu'elle promet d'éclairer la démarche minutieuse du mémorialiste en vue de créer un texte qui *parle* pour ainsi dire de vive voix à l'oreille du lecteur.

### **Le dialogue parlant**

La forme dialoguée se retrouve donc dans la plupart des genres littéraires cultivés par Casanova, notamment dans les dialogues philosophiques, mais également dans les œuvres théâtrales et dans les *Mémoires*. J'essaierai de prouver par quelques exemples que le travail successif opéré sur l'insertion des dialogues dans la narration, notamment par le traitement très consciencieux du dialogue rapporté, contribue au succès de la mystification fondamentale de Casanova-écrivain : au mythe du naturel, soutenu par l'effet de la lecture. René Demoris analyse pertinemment l'évolution du genre des mémoires et du roman-mémoires à travers les XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles dans sa monographie sur le roman écrit à la première personne,<sup>13</sup> pour montrer que le statut du mémorialiste est loin d'être défini à une époque où le statut de l'écrivain et sa mythologie ne sont pas encore pleinement constitués, mais en passe de se former. Ceci est encore plus valable pour Casanova dont le statut d'intellectuel est mis en doute déjà par les contemporains<sup>14</sup> et qui

---

<sup>13</sup> René DEMORIS, *Le roman à la première personne. Du Classicisme aux Lumières*, Paris, A. Colin, 1975.

<sup>14</sup> De ce point de vue-là les visites rendues à Voltaire où celui-ci refuse de le traiter sur un pied d'égalité sont éloquentes et on comprend bien le complexe-Voltaire chez Casanova.

assume en quelque sorte ce statut incertain et en profite pour faire croire à la spontanéité de ses mémoires. Le mépris voué à cette catégorie d'aventuriers-intellectuels si typiques du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup> aide Casanova à occulter le travail qu'il réalise pour écrire. René Démoris montre bien que Casanova use de cet inconvénient en le retournant à son avantage et que l'ambiguïté de son statut d'écrivain contesté revêt d'un charme certain son écriture. L'un des artifices majeurs de Casanova est justement de mettre en relief qu'il n'est pas *professionnel*, face aux anciens modèles du mémorialiste. « On voit que l'occultation du mémorialiste comme écrivain remonte loin : elle est directement liée au fait que le mémorialiste - en tant que noble - se doit d'ignorer les artifices roturiers du métier d'écrivain (rémunéré par la vente - ignoble ! - de son manuscrit ou de son livre) et que son écriture est censée *refléter* immédiatement son être (et non son savoir-faire). »<sup>16</sup> L'astuce de Casanova est double, vu qu'il n'est pas d'origine noble non plus, donc en faisant semblant d'ignorer la profession de l'écrivain, il se fait passer pour un personnage historique ayant droit à écrire ses mémoires, mais il n'est pas notable ou noble non plus. La grande force de ce texte réside sûrement à la fois dans le caractère savant, construit de sa spontanéité et dans la – doublement fausse – illusion qu'il forge du héros-narrateur. Encore une fois, c'est René Démoris qui définit le mieux l'originalité de l'entreprise casanovienne qui, loin d'être banale, « constitue un événement original dans l'histoire du genre, où prend place pour la première fois l'individu non historique *en tant que non historique* (le contact avec les grands personnages reste secondaire par rapport au récit de la vie privée), alors que chez Rousseau même, il s'agit de la vie privée d'un personnage *déjà* historique »<sup>17</sup>.

### Le traitement du discours rapporté dans les manuscrits

Je me propose de montrer par l'étude d'un passage de *L'Histoire de ma vie* à travers les étapes successives du travail d'écrivain comment le traitement du dialogue s'élabore lentement et consciemment pour contribuer à créer l'illusion du naturel et cet effet enchanteur d'oralité du récit. Nous savons de Casanova lui-même qu'il ciselaient ses récits de vive voix dans les compagnies où il était appelé à raconter des histoires et que notamment les deux épisodes publiés de son vivant<sup>18</sup> avaient été longuement et consciemment perfectionnés dans les récits oraux.<sup>19</sup> On peut donc considérer les performances orales du mémorialiste lors de ses voyages et de ses rencontres, rapportées par lui-même dans les mémoires, comme le degré zéro de

<sup>15</sup> Alexandre STROEV, *Les aventuriers des Lumières*, PUF, Écriture, 1997, surtout pp. 11-28 et Voltaire, Rousseau et les aventuriers, pp. 66-85.

<sup>16</sup> DEMORIS, *op. cit.*, p. XXVI.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. XXIX.

<sup>18</sup> « Il Duello » in *Opuscoli Miscellanei*, fasc 6, juin 1780 et *L'Histoire de ma Fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle les Plombs*, A Leipzig, 1788. [Prague, 1787.]

<sup>19</sup> Cf. Marie-Françoise LUNA qui cite les preuves principales du « don de la parole » de Casanova et de l'entraînement oral qui avait précédé la rédaction du texte des mémoires dans le chapitre intitulé « L'esprit de la conversation » de son œuvre magistrale *Casanova mémorialiste*, Honoré Champion, Paris, 1998, pp. 178-179.

certaines histoires de *L'Histoire de ma vie*, comme des « avant-textes oraux ». Nous savons également l'attrait particulier exercé par le théâtre sur Casanova qui s'exerce tout le temps dans le dialogue<sup>20</sup> et qui envisage sa propre vie comme une comédie à trois actes.<sup>21</sup> C'est à juste titre qu'il a été considéré déjà par Stephan Zweig comme le poète (et metteur en scène) de sa vie.<sup>22</sup>

Il semble donc évident que Casanova se comporte en dramaturge dans la façon de présenter ses histoires et que la façon souvent contestable dont il rapporte les dialogues, cette façon ressentie parfois comme lourde ou malhabile, mais toujours comme une négligence évoquant la langue parlée, résulte d'une volonté réfléchie et n'est pas l'œuvre du hasard. Le début de l'histoire de Thérèse-Bellino en fournit un exemple frappant : le verbe *dire* et *répondre* répété six fois au début de cette histoire a choqué toutes les oreilles fines, à commencer par Laforgue et pour aller jusqu'aux traducteurs (du moins dans les traductions hongroises que je connais bien). Il est à noter que dans les versions secondaires, qu'elles soient des remaniements comme celui de Laforgue ou qu'il s'agisse de traductions, ce traitement spécial du dialogue s'est toujours révélé problématique. Voyons de plus près ce début de l'histoire de Thérèse-Bellino (*L'Histoire de ma vie*, vol.2, chapitre I):

*Nous sommes en Italie, Casanova arrive à Ancône, prend une chambre à l'auberge et commence à discuter du repas : « Content de ma chambre, je dis à l'hôte que je voulais manger gras. Il me répond qu'en carême, les chrétiens mangent maigre. Je lui dis que le pape m'a donné la permission de manger gras ; il me dit de la lui montrer ; je lui réponds qu'il me l'a donnée de bouche ; il ne veut pas me croire ; je l'appelle sot ; il m'intime d'aller me loger ailleurs ; et cette dernière raison de l'hôte, à laquelle je ne m'attendais pas, m'étonne. Je jure, je peste ; et voilà un grave personnage qui sort d'une chambre me disant que j'avais tort de vouloir manger gras, tandis que dans Ancône le maigre était meilleur ; que j'avais tort de vouloir obliger l'hôte à croire sur ma parole que j'en avais la permission ... »*<sup>23</sup>

Il est évident que Laforgue n'a pas pu résister à l'envie de transcrire ce passage bizarre de dialogue rapporté en questions-réponses séparées, en transposant déjà le début du paragraphe au passé ( « ...mais il me répondit qu'en carême les chrétiens faisaient maigre. ») pour passer plus facilement après au style direct :

- *Le Saint-Père m'a donné la permission de faire gras.*
- *Montrez-la-moi.*
- *Il me l'a donnée de vive voix.*
- *Monsieur l'abbé, je ne suis pas obligé de vous croire.*
- *Vous êtes un sot.*
- *Je suis maître chez moi, et je vous prie d'aller vous loger ailleurs*<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> On pourrait étudier dans cette optique les quelque 50 dialogues philosophiques et théâtraux dont plusieurs sont partiellement inédits.

<sup>21</sup> Voir le commentaire de l'épisode de la Charpillon : « Ce fut la clôture du premier acte de ma vie. Celle du second se fit à mon départ de Venise l'an 1783. Celle du 3<sup>e</sup> arrivera apparemment ici où je m'amuse à écrire ces mémoires. La comédie sera alors finie, et elle aura eu 3 actes ». *HV*, BROCKHAUS-PLON, vol. 9, chap. XII, p. 315.

<sup>22</sup> Stephan ZWEIF, *Drei Dichter ihres Lebens*, (Casanova, Stendhal, Tolstoi), 1925.

<sup>23</sup> *HV*, BROCKHAUS-PLON, vol. 2, chap. 1, p. 1.

<sup>24</sup> CASANOVA, *Histoire de ma vie*, Livre de poche, vol. 2, p. 15.

Il est incontestable que la transcription du dialogue en style direct signifie bien plus qu'une transposition mécanique des propos en répliques, puisque Laforgue développe le contenu des verbes comme « je jure, je peste » et reconstitue en nature un dialogue indiqué assez laconique-ment par le narrateur dans la version première. La tentation de reconstituer le dialogue condensé et rapporté est telle que la version de Brockhaus-Plon incite également les traducteurs à refaire instinctivement le travail de Laforgue pour aboutir à un dialogue plus classique sur la base du texte casanovien même.<sup>25</sup>

Il faut admettre qu'en ne connaissant pas à fond le style narratif de Casanova, tout lecteur savant se sent choqué par la répétition des verbes parasites qui introduisent les propos échangés entre interlocuteurs. L'étude des manuscrits aide à trancher le problème en démontrant que ce genre de style narratif est consciemment élaboré par Casanova dans les versions successives et constitue un des traits caractéristiques de son style « parlé ». Je serais encline à qualifier ce style de semi-oral, car l'effet visé me paraît être la reconstruction savante de certaines négligences du parler. L'objectif de Casanova n'était pas facile à réaliser car il s'agissait de transposer des récits oraux dans l'écrit sans renoncer pour autant à toute astuce qui pourrait reproduire l'illusion d'entendre encore en écho la voix du narrateur tout en lisant un texte. Il y a plusieurs études pertinentes sur le style français de Casanova<sup>26</sup> et tout récemment Marie-Françoise Luna a réalisé une synthèse admirable des caractéristiques de ce style « oral ». Elle y analyse l'esprit de la conversation mondaine, le désir de plaire à la bonne compagnie et le caractère oral du style narratif et dialogué<sup>27</sup>, mais l'étude des manuscrits peut non seulement étayer toutes ces thèses, mais démontre comment Casanova a élaboré ce style très particulier de narration « semi-orale ».

Il y a des épisodes de *L'Histoire de ma vie* pour lesquels nous disposons de plusieurs états du texte et, parmi ceux-ci, j'aimerais me référer aux variantes d'une scène faisant partie de l'aventure de Casanova avec deux sœurs, Véronique et Annette.<sup>28</sup> On connaît une version courte de la même scène<sup>29</sup> qui présente encore les dialogues en style direct, tandis que la variante développée qui donne, il est vrai, une

<sup>25</sup> J'ai fait l'expérience en 1997/98 dans l'Atelier de traduction que je dirige à la Faculté des Lettres de Budapest (ELTE) où, pour ce même extrait des *Mémoires*, les étudiants et les collègues ont reconstitué spontanément un dialogue mis en réplique d'après la version Brockhaus. Les transcriptions diverses ressemblaient plus ou moins au remaniement effectué par Laforgue et les traducteurs ont motivé leur démarche en disant qu'ils voulaient éviter ainsi la monotonie des verbes « je lui dis, il me répond, il me dit, je lui réponds... » répétés plusieurs fois dans le passage.

<sup>26</sup> Sur le français de Casanova v. en particulier Chantal THOMAS, « Casanova italien et français » in *Franco-Italica*, 1995, n°7, pp.81-86, et LUNA, *Op. cit.* pp.83-103. (Chapitre 4, La langue de l'*Histoire de ma vie*) et dans une autre optique, Francis FURLAN, « Le français de Casanova » in *Casanova Gleanings*, XIX, pp. 31-37.

<sup>27</sup> LUNA, 1998, surtout pp. 83-103, et certains passages de « L'esprit de conversation » et « Le langage de la mondanité », pp. 178-184.

<sup>28</sup> L'histoire est rapportée dans le volume 7, chapitre VI de l'*Histoire de ma vie*, BROCKHAUS-PLON, pp. 122-144.

<sup>29</sup> Découverte par Raoul VEZE, publiée dans l'édition de la Sirène et republiée dans la note 1 de la page 549 du tome II de « Bouquins ». Je citerai la transcription du passage suivant la version donnée dans « Bouquins ».

variante thématique tout à fait différente, contient beaucoup moins de dialogues. On peut observer ce travail conscient sur le dialogue, des passages du style direct au dialogue rapporté, dans les deux sens, à travers les brouillons et les états du texte plus développés. Voici un exemple où les variantes de la même scène diffèrent sensiblement du point de vue des dialogues et où le travail de développement se fait de l'état de noyau vers le dégagement en dialogues élaborés dans le manuscrit Brockhaus. Il s'agit d'un passage de l'histoire de M.M. dont Marco Leeftang a retrouvé un premier jet sur les pages collées l'une à l'autre servant de couverture au *Supplément à l'Exposition raisonnée du Différent qui subsiste entre la République de Venise, et celle de Hollande*<sup>30</sup> :

Mathilde saisie d'une sainte horreur, et pénétrée par ce [tte] sublimité du mystère, se cambra à la vue d'un oreiller que j'ai placé sous son groupion et en posture de demander miséricorde ouvrit ses beaux bras, et dilata ses colonnes d'albâtre. J'ai alors commencé l'assaut, qui ne finit qu'avec un aigu reveil que la pendule de Mathilde sonna. Mais sa fin fut parfaite. Mathilde vit du sang et étant sûre qu'il ne pourroit être du sien, elle fut effrayée, et elle le fut davantage lorsqu'elle vit qu'il étoit sorti de son ange. J'ai calmé /sa crainte/ son effroi en lui disant que c'étoit la plus grande preuve d'amour qu'un amant loyal pouvoit donner à sa maîtresse, et que j'en étois ravi.

La même scène se trouve reprise sensiblement remaniée dans le manuscrit Brockhaus, mais surtout du point de vue de la narration. Les parties résumées dans le brouillon sont développées en dialogues et toute la conversation habillée d'une forme plus théâtrale :

*Dans cette position se soutenant sur ses colonnes écartées, elle fut saisie d'horreur voyant ses seins éclaboussés par mon âme détremée en gouttes de sang.*

*— Que vois-je, s'écria-t-elle, me laissant tomber, et tombant elle aussi avec moi. Le carillon alors se fit entendre.*

*Je l'ai rappelée à la vie l'excitant à rire.*

*— N'aie pas peur, mon ange, lui dis-je, c'est le jaune du dernier œuf qui souvent est rouge.*<sup>31</sup>

Le remaniement visait à expliciter certains détails et a abouti à animer la conversation qui, sous cette forme, ressemble plus à une scène jouée qu'à une histoire racontée. Les propos échangés ayant ainsi été mis en relief, l'épisode a changé de caractère et, au lieu de commentaires, on assiste au déroulement de la conversation, plus vivante, plus directe. Je ne voudrais pas suggérer par là que Casanova tente toujours de présenter les différentes scènes de la comédie de sa vie comme une pièce de théâtre, je ne voudrais que prouver par quelques exemples successifs de l'élaboration du dialogue que l'auteur de *L'Histoire de ma vie* travaille minutieusement l'aspect dialogique de son œuvre. Cet épisode qui est parmi les plus importants des mémoires, montre bien que la présentation plus ou moins théâtrale

---

<sup>30</sup> Venise et la Hollande, 1785. Prague... publié par Marco Leeftang dans Casanova Gleanings XIX, p. 25.

<sup>31</sup> *HV*, vol. 4, chap. IV, pp. 69-70.

des événements racontés faisait l'une des préoccupations majeures de Casanova et que les manuscrits apportent aussi des informations précieuses sur le déroulement du travail textuel dans ce domaine. Il faudrait réunir évidemment tout le dossier de genèse pour pouvoir analyser les nuances de ce travail d'élaboration réalisé dans plusieurs sens sur les conversations allant du style direct à toutes les formes du dialogue rapporté, mais les variantes déjà étudiées nous permettent dès maintenant de constater que c'est un aspect important du texte. L'étude exhaustive des documents promet d'apporter de nouvelles preuves pour la compréhension du style français parlé élaboré soigneusement par Casanova lors de la rédaction de *L'Histoire de ma vie*.

Dans ce contexte, l'usage de l'italique est également à remarquer, vu que, dans les manuscrits, Casanova souligne souvent des mots ou des fragments de phrase et que ceux-ci correspondent en général aux propos cités. C'est le cas de *j'avais tort* au début de l'histoire de Bellino, mentionnée ci-dessus, mais on peut se référer à plusieurs histoires où le même phénomène est observable, qui reflète le souci du narrateur de faire sentir les différences de degré de vivacité dans le dialogue rapporté. Voici un autre exemple convaincant de ce souci de distinguer les différents registres utilisés dans le même passage pris dans l'histoire de Charlotte<sup>32</sup> à Spa, où il met en style direct l'entretien avec Crosin lors duquel celui-ci lui confie Charlotte et part sans prendre congé d'elle :

*– Mon cher ami, me dit-il, un de deux. Ou me tuer dans l'instant, ou partir tel que je suis sans retourner un seul moment à la maison./.../ Adieu. Je te recommande Charlotte qui serait heureuse si je ne l'avais jamais connue.*

Quand Casanova s'acquitte de la commission et raconte la conversation avec Charlotte, il commence par citer l'entretien, puis passe au résumé du message que lui avait confié Crosin et souligne dans le manuscrit la dernière phrase qu'il cite textuellement du dialogue cité précédemment :

*Je lui dis alors toute la courte histoire, et mot pour mot le discours qu'il m'a fait en me quittant, qui termina par les mots : Je te recommande Charlotte, qui serait heureuse, si je ne l'avais pas connue.*<sup>33</sup>

Le fait que les passages se font dans les deux sens, du plus animé vers le style indirect et inversement, permet également de dire qu'il ne s'agit pas ici d'une méthode mécanique ou automatique consistant à citer presque intégralement les souvenirs au début, pour procéder ensuite à une mise à distance des mêmes dialogues. Il est cependant vrai que la forme dialoguée caractérise plus souvent les premiers jets où Casanova note sur le vif des souvenirs pour les garder en vue d'une rédaction ultérieure<sup>34</sup>, dans lesquels il se rafraîchit la mémoire avant de présenter son

<sup>32</sup> *HV*, vol. 10, chap. XI, pp. 293-194.

<sup>33</sup> Le passage en question se trouve aux pages 3048 et 49 du manuscrit. La partie imprimée dans Brockhaus est soulignée dans le manuscrit.

<sup>34</sup> C'est le cas du capitulaire conservé qui contient plusieurs pages de dialogues notés sur le vif et qui, dans la variante publiée par Brockhaus (II, pp. 58-60) retransmet essentiellement par dialogues la même scène. Cf. sur ce passage le commentaire de Marie-Françoise Luna dans Genèse de *L'Histoire de ma vie*,

histoire plus savamment que dans les variantes retravaillées. En tout cas, Casanova juge soigneusement chaque situation conversationnelle et décide quel degré d'oralité convient le mieux à son récit dans le contexte précis. Ce souci apporté à l'élaboration du côté parlant de son texte mérite d'être qualifié d'exceptionnel, même si quelques cas de la transposition de l'oralité dans l'écrit sont connus du XVII-XVIII<sup>e</sup> siècle français, et ont fait l'objet d'études scientifiques ces derniers temps.<sup>35</sup> À l'aide de l'examen des manuscrits, on peut démontrer que certains traits jugés unanimement primitifs et monotones par bien des lecteurs, dont Laforgue en premier lieu et des traducteurs, font partie du charme de ce récit autobiographique casanovien et en font une lecture qui crée l'illusion d'une conversation avec l'auteur.

---

in *Op. cit.* p. 81.

<sup>35</sup> Robert CHAILLE dit lui-même dans la Préface des *Illustres Françaises* : « J'ai écrit comme j'aurais parlé à mes amis dans un style purement naturel et familier... », cité dans Larousse de poche, Bibliothèque classique, prés. par Jacques Kormick et Frédéric Deloffre, p. 667. Bien qu'il ne s'agisse pas là d'une véritable langue parlée, comme le font remarquer les éditeurs du volume (pp. 667-668), ce style évoque le ton de la conversation et s'écarte de la langue écrite de l'époque. Pour les études scientifiques sur la question, voir la bibliographie de cette édition.



Olga PENKE

## Les conceptions de l'amour dans les premiers romans hongrois

Les Lumières hongroises ne peuvent revendiquer que de trois romans que nous pouvons considérer comme originaux, et même cette originalité a-t-elle été mise en doute souvent par les critiques quoiqu'ils n'aient jamais réussi à retrouver aucunes des sources supposées. Que l'amour constitue le sujet central de ces romans ou bien qu'il soit un de leurs thèmes parmi d'autres, leur analyse nous permet de découvrir les particularités de la représentation de l'amour dans la littérature hongroise de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et d'y déceler les conceptions de l'amour que le roman véhicule.

Pour analyser ces questions, il nous semble important de présenter sommairement les trois romans et leurs auteurs et d'esquisser l'apparition du genre romanesque et du sujet amoureux dans la littérature hongroise du XVIII<sup>e</sup> siècle. Après cette partie préliminaire, notre analyse portera sur la conception et la représentation de l'amour dans les trois ouvrages et en particulier sur la scène de première vue.<sup>1</sup> Nous tenterons de démontrer l'importance de l'utilisation de la première personne dans les parties dominées par le sujet amoureux et nous consacrerons une analyse plus développée à la philosophie de l'amour dans le roman à la première personne. Dans notre dernière partie, nous examinerons brièvement la présentation des deux sexes et les particularités du dénouement dans les trois romans.

Les premiers romans en langue hongroise ont été écrits entre 1788 et 1804, dans la période la plus prospère des Lumières hongroises. Tout les dissocie : la forme, le sujet, les sources d'inspiration des romans ; la profession, la conviction, la situation sociale, la culture de leur auteur.

Le roman que l'on considère comme le premier en ce genre dans la littérature hongroise fut publié en 1788. *Etelka* fut écrit par un prêtre piariste, András Dugonics.<sup>2</sup> L'histoire d'amour d'un couple d'origine royale est « encadrée » par l'histoire mythique du peuple hongrois à l'époque de l'occupation du pays dans le bassin des Carpates, aux IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles, au moment où ce peuple guerrier a changé de mode de vie : ses mœurs se sont adoucies et il a embrassé la religion chrétienne.

<sup>1</sup> Cette scène est considérée par Jean Rousset comme une « forme fixe », une « situation fondamentale » de la littérature romanesque dont il repère dans son livre les exemples marquants choisis dans la littérature européenne à partir des *Éthiopiennes* d'Héliodore jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle et qu'il caractérise ainsi : « Le face à face qui joint les héros en couple principal, la mise en présence de ceux qui se voient pour la première fois. Il s'agit d'une unité dynamique, destinée à entrer en corrélation avec d'autres unités et déclenchant un engrenage de conséquences proches et lointaines... » *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1984, p. 7.

<sup>2</sup> *Etelka*, Pozsony-Kassa, 1788, I-II. Le roman connu un grand succès bénéficia d'une réédition en 1791 et d'une troisième édition en 1805. Pour cette dernière édition, l'auteur a entièrement réécrit son roman dans le dialecte de sa région (celui de Szeged). Il est intéressant de noter que l'intrigue romanesque est accompagnée par des notes historiques en bas de pages qui constituent à peu près le tiers du livre.

L'histoire amoureuse est présentée par une narration impersonnelle et se trouve insérée à l'intérieur d'un texte fortement idéologique, texte dont l'auteur dévoile la signification et donne les clés dans un ouvrage à part. Professeur de mathématiques et d'architecture à l'Université de Pest, l'auteur est traducteur, historien, dramaturge, homme encyclopédique, représentant enthousiaste de l'utilisation et de l'enrichissement de la langue hongroise ; son nom est jusqu'à nos jours associé à ce roman qui l'a rendu célèbre. L'écrivain a été profondément influencé par le roman antique, aussi a-t-il réalisé la première traduction hongroise en prose des *Éthiopiennes* d'Héliodore. Mais le roman reflète également d'autres inspirations : celle de l'épopée (il traduit *L'Odyssée* d'Homère), du roman héroïque,<sup>3</sup> des contes philosophiques (il est le premier traducteur de *Zadig* de Voltaire).

En 1794 et 1795 furent publiés dans l'une des premières revues hongroises intitulée *Uránia* les textes qui composent le roman de József Kármán portant le titre : *Fanni hagyományai* (Notes posthumes de Fanni). L'auteur est issu d'une famille roturière très cultivée, il est influencé par les idées des Lumières et par la franc-maçonnerie. Parmi ses traductions, nous trouvons des extraits de *l'Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal, de romans et de revues étrangers. Fondateur d'une revue littéraire, il conçoit l'une des premières théories visant à former une vie culturelle et scientifique en langue maternelle. Il meurt dans des circonstances mystérieuses à l'âge de vingt-six ans, au moment de l'exécution des « jacobins hongrois ». Son roman contient des notes de journal et des lettres de la protagoniste à l'exception d'une lettre et des trois préfaces écrites par des scripteurs différents. Le jeune écrivain pouvait être influencé par Rousseau et par Goethe aussi bien que par des écrivains allemands mineurs, mais Kármán – profondément convaincu de l'importance des œuvres littéraires originales – créa un ouvrage qui lui est propre. Ce roman diffère des deux autres par l'espace romanesque champêtre, par la durée, courte, de l'histoire, par sa fin tragique, par les personnages choisis parmi des gens simples, par la présentation des petits faits quotidiens aussi bien que par la forme personnelle et par la focalisation exclusive sur la vie sentimentale et sur l'amour de l'héroïne.

Le troisième roman hongrois fut l'un des derniers ouvrages de György Bessenyei, chef de file des Lumières hongroises. Le roman intitulé *Tariménes utazása* (Voyage de Tariménes) fut rédigé entre 1802 et 1804, mais ne fut publié qu'au XX<sup>e</sup> siècle. Le philosophe-écrivain choisit rarement l'amour comme sujet littéraire : seules dans ses poésies, dans une pièce de théâtre et dans un petit roman épistolaire ce sujet se trouve au centre. Ce sont des textes de jeunesse où il teste les capacités de la langue hongroise à exprimer des sujets divers et à cultiver des genres différents. Il est intéressant de noter que le roman réapparaît à la fin de sa carrière littéraire, parallèlement aux grandes sommes philosophiques. L'auteur – membre de

---

<sup>3</sup> Dugonics affirme que parmi tous les romans, c'est *Argénis* de Barclay (1621), roman en latin considéré comme l'aïeul du roman héroïque qui a influencé le plus profondément son *Etelka* : « *Etelka*, sive Arpadi, ducis Hungarorum incomparabilis filia per modum Argenidis, Virgilit, Homerique epopejæ, ritu fabularum Romanensium felicitur deducta. Primum hoc est in patria nostra originale et vere nationale roman. » *Följegyzései* (Notes), Budapest, 1883, p. 103.

la garde nobiliaire de Marie-Thérèse pendant sa jeunesse – a une connaissance extrêmement approfondie de la littérature et de la philosophie européennes. Philosophe, poète, écrivain et dramaturge de génie, organisateur reconnu de la vie littéraire et scientifique des Lumières hongroises, il se trouve également au cœur d'un mouvement de traduction. Il traduit des ouvrages historiques, philosophiques et dramatiques des Lumières françaises et en particulier de Voltaire. Pour son roman il choisit une forme mixte qui fait penser aussi bien à *Télémaque* de Fénelon qu'aux contes de Voltaire. Roman à clé où l'identification des personnages historiques ne pose pas de problèmes : avec au centre Arténis – Marie-Thérèse –, un lieu romanesque qui évoque Vienne, la capitale. La thématique extrêmement riche du roman contient les critiques qu'un « bon sauvage » porte sur la société civilisée aussi bien que des dissertations sur la religion naturelle ou sur la manière de bien gouverner un État moderne en Europe. Le cadre qui rassemble ces sujets disparates est celui du roman de formation satirico-utopique, écrit à la troisième personne, à l'intérieur duquel l'amour ne constitue qu'un fil très mince mais signifie le couronnement de l'éducation, étant la condition de la plénitude de l'existence humaine. La forme personnelle apparaît exclusivement dans les lettres des deux amoureux qui entrecourent le roman, dominé partout ailleurs par l'auteur démiurge.

Le genre romanesque apparaît assez tardivement dans la littérature hongroise, mais dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle il trouve rapidement un public intéressé comme en témoignent les nombreuses traductions aussi bien que l'angoisse des critiques qui s'inquiètent du danger que ces livres peuvent représenter pour les bonnes mœurs. Parmi les cent trente ouvrages traduits dans cette première période du roman hongrois, les romans héroïques, les romans d'aventures et les romans philosophiques à contenu politico-moral français et allemands se trouvent en premier lieu. *Télémaque* de Fénelon, *Bélisaire* de Marmontel, *Cassandre* de La Calprenède, *Die Türkische Helena* de Meletaon appartiennent aux plus grands succès.<sup>4</sup>

Les XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles hongrois sont marqués par la situation historico-politique du pays quand – à côté de la plume – l'épée reste l'emblème de l'élite hongroise. A cette situation historique semblent correspondre l'épopée, l'histoire, la littérature morale et didactique ainsi que les contes en vers.<sup>5</sup>

L'amour – un des thèmes préférés de la renaissance – se raréfie comme sujet littéraire au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. La représentation de l'amour équivalait le plus souvent à celle de la réalisation du mariage plaisant à Dieu et trouve sa place

<sup>4</sup> Entre 1750 et 1800 *Télémaque* eut deux traductions en latin, trois traductions hongroises complètes et plusieurs extraits ; *Bélisaire* cinq traductions, parmi lesquelles une en latin ; la traduction (abrégée) de *Cassandre* eut plusieurs rééditions ; enfin le roman de Meletaon (pseudonyme de Joh. L. Rost), traduit sous le titre de *Kartigám* a été cinq fois réédité. Voir sur le sujet : Lajos GYÖRGY, *A magyar regény előzményei* (Les antécédents du roman hongrois), Budapest, 1941 ; József SZAUJDER, « Marmontel en Hongrie », *J. F. Marmontel*, études réunies par J. Ehrard, Clermont-Ferrand, 1970, pp. 299-312 ; Ferenc BÍRÓ, *A felvilágosodás korának magyar irodalma* (La littérature hongroise du siècle des Lumières), Budapest, 1994, pp. 197-231 ; Béla KÖPECZI, « Le *Télémaque* hongrois », *Hongrois et Français*, Budapest, 1983, pp. 270-284.

<sup>5</sup> Cf. Aron KIBEDI VARGA, « La plume et l'épée. Réflexions sur la littérature hongroise de la renaissance au baroque », *Revue de littérature comparée*, 1999, n° 3, pp. 293-305.

dans les récits en vers. Ces ouvrages associent le sujet amoureux et guerrier qu'ils encadrent par le monde de la noblesse. Il est notable que les *Éthiopiennes* d'Héliodore aient été traduits en vers à la fin du siècle par István Gyöngyösi, ouvrage qui remporte l'un des plus grands succès au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Ses récits en vers intimisent l'épique et contribuent à la formation d'une nouvelle conception de l'amour et des terminologies indispensables pour en parler.<sup>6</sup> En 1804, György Bessenyei se plaint encore des lacunes du vocabulaire de la langue hongroise pour écrire sur des sujets modernes.<sup>7</sup>

Dans les trois romans hongrois sur lesquels porte notre analyse, la naissance de l'amour signifie le point tournant de l'intrigue. Dans *Etelka*, l'amour déclenche l'action dont il reste le moteur jusqu'à la fin ; dans *Tarminénés* l'amour apprend au protagoniste à se connaître, le détache de ses guides et le détermine à entamer une vie autonome avec la femme choisie ; enfin dans *Fanni*, l'amour métamorphose la jeune fille, remplit entièrement son être ; aussi son interdiction mène-t-elle logiquement à la mort de l'héroïne, incapable de vivre sans cette affection qui donne un sens à son existence.

L'amour apparaît dans ces romans comme une forme privilégiée de la sensibilité. Il n'atteint que les êtres exceptionnels qui se distinguent de leur milieu par les qualités physiques, morales ou intellectuelles, et surtout par leur sensibilité. Celle-ci s'exprime à l'égard de la nature et de leurs semblables, ses formes particulières sont la compassion et la sympathie.

La similitude entre les trois romans se manifeste aussi dans les particularités de l'amour. Il surprend, mais il n'est pas sans présages : il peut être annoncé par un rêve prémonitoire, par les troubles ou par le sentiment d'un manque inexplicable. Il est réciproque, s'affirme comme un absolu et ne perd point de son intensité jusqu'à la fin de l'histoire. La passion d'amour apparaît comme une fatalité, un état ardent et bouleversant où la souffrance accompagne le plaisir : elle en est le fruit. Le désir d'accomplir la passion de l'amour par le mariage est souhaité par tous les amoureux.

La surprise de l'amour constitue un élément indispensable des trois romans, mais elle n'est représentée sous forme de véritable scène-clé que dans le roman de Dugonics. Bon disciple d'Héliodore, l'auteur compose soigneusement la scène de première vue, cette « forme fixe » du roman, afin qu'elle devienne un véritable nœud de l'intrigue. La rencontre des deux héros exemplaires<sup>8</sup> a lieu au cours d'une fête : pendant la cérémonie de la consécration de la première église chrétienne hongroise. Cette cérémonie mélange les rites païens et chrétiens, ce qui permet à

---

<sup>6</sup> István GYÖNGYÖSI, *Márssal társolkodó Murányi Vénus* (Vénus de Murány en compagnie de Mars). Après une première édition en 1664, sept ont été publiées entre 1702 et 1796. Les sujets, la dimension transcendante de ces récits montrent des similitudes avec le roman héroïque européen de la même époque. Voir à ce propos : Marie-Thérèse HIPP, *Mythes et réalités : enquête sur le roman et les mémoires, 1660-1700*, Paris, Klincksieck, 1976.

<sup>7</sup> György BESSENYEI, *Tariménés utazása* (Le voyage de Tariménés), Budapest, 1932, pp. 115-116.

<sup>8</sup> L'origine royale de l'héroïne ne sera révélée qu'à la fin du roman, celle d'Etele, fils royal arrivé du pays des Finnois, reste pour longtemps secrète. Ainsi, pour les participants de la fête, c'est surtout les qualités extérieures qui rendent évidente l'exemplarité des deux jeunes héros.

l'auteur de construire la scène pareillement à celle du roman antique : le flambeau donne l'éclairage à la scène, rend possible l'approchement graduel des deux personnages et sert finalement à allumer l'offrande sacrificielle sur l'autel. La fête ne pourrait pas être plus brillante et solennelle et le public ici-présent plus attentif : Etelka est choisie par tirage au sort pour devenir prêtresse de la cérémonie (c'est-à-dire préférée par Dieu) et pour faire la première prière devant le peuple au Dieu des Hongrois (terme créé par Dugonics et perpétué depuis). L'idée de la fatalité de cette rencontre, la « pré-destination » des deux amoureux est soutenue également par le rêve prémonitoire d'Etelka. Le partenaire, de naissance royale, arrive d'un pays étranger, incognito, en plein milieu de la fête. Nous y retrouvons les éléments essentiels de la scène de première vue : précisions concernant le temps et le lieu, préférence accordée à un cadre de fête de rassemblement public, attention prêtée à la position des partenaires, soudaineté du choc amoureux, échange des regards, « fascination » exprimée par l'immobilisation et par différentes manifestations physiologiques, enfin « métamorphose » des héros.<sup>9</sup> Dugonics caractérise la soudaineté de l'effet de l'amour par l'étonnement et « par une paralysie momentanée ». Le rapprochement des deux jeunes gens provoque en eux des changements physiologiques : le tremblement, « les soupirs excessifs », « l'étincellement des yeux », « l'embrasement de tout le corps », l'embarras visibles même pour un tiers. A la suite de tous ces changements l'auteur annonce « la rencontre de leurs regards ».<sup>10</sup> La passion envahissante empêche la jeune fille de remarquer la réaction de l'autre et l'auteur – qui se place à côté d'elle – ne présente ce moment exceptionnel que du point de vue de celle-ci. Par ce moyen, il peut prolonger cette scène concentrée et bien construite et montrer la transformation du caractère ordinaire de la protagoniste (embarras, incertitude, humeur changeante) jusqu'au moment où elle peut être rassurée de l'identité du jeune étranger, de ses sentiments et de ses intentions. Quoique l'auteur parle de l'échange des regards et de la réciprocité des sentiments, il reste très lacunaire en ce qui concerne la présentation des sentiments du jeune homme ; d'ailleurs, les éléments mentionnés prouvent plutôt qu'il ne subit pas de métamorphose semblable à celle de la jeune fille. Ses réactions sont plutôt banales : il souffre d'insomnie et passe la nuit à réfléchir au cadeau à offrir ; enfin, au moment où il est assuré d'être aimé, le sommeil s'empare de lui, il s'allonge et s'endort en la présence de la jeune fille qui veille à son sommeil. Mais ne pensons pas que le prêtre piariste se permette ici des licences. L'amour prend naissance devant le grand public et les amoureux ne pourront passer aucun moment seuls, le grand-prêtre, confident compréhensif – qui se félicite de ne plus être dans l'âge où l'amour puisse l'atteindre, sachant que « l'amour naissant est agressif, hardi et suspect » – veille à leur innocence.

La première rencontre est prolongée sur une centaine de pages permettant ainsi à l'auteur de montrer les suites de la surprise de l'amour, du choc du premier regard. Dans ce roman historico-mythique nous trouvons très peu de pages par la suite où l'analyse de l'amour se trouverait au centre.

<sup>9</sup> Voir la typologie de la scène dans le livre de ROUSSET : *Op. cit.*, pp. 41, 69.

<sup>10</sup> DUGONICS, *Etelka*, 1791, I. pp.73-77.

L'image conventionnelle que le prêtre piariste a donnée de l'amour naissant diffère profondément de celle de Kármán, jeune philosophe-écrivain, imprégné de culture européenne du XVIII<sup>e</sup> siècle qui choisit la forme personnelle pour ne parler que des sentiments et de l'amour. Le choix de cette forme – nous allons en parler plus en détail – transforme tous les éléments du roman.<sup>11</sup>

*Les notes posthumes de Fanni* utilisent le genre du journal pour parler de l'état d'âme de la jeune fille de seize ans, souffrant de la solitude et de la froideur de son milieu. Orpheline, ayant un père autoritaire et une marâtre ne s'occupant que de ses propres filles, elle aspire tant à l'amour de sa mère perdue que la mort lui semble une issue. Nature et lecture signifient ses plaisirs simples qui, néanmoins, ne remplissent point le « vide » de son cœur. Une amie adoucit sa solitude (amie malheureuse, ayant perdu son mari bien-aimé) qui lui parle de l'amour.

La réponse à la question « Qu'est-ce que l'amour ? » précède la rencontre amoureuse. Cette apologie de l'amour a un rôle important dans l'action : elle influence les pensées et les actes de Fanni pendant et après la rencontre fatale. C'est une introduction – pour ainsi dire – philosophique de la scène. L'amour est défini comme « un des buts de la vie terrestre qui peut néanmoins entraîner le malheur ». On distingue amour et passion, amour aveugle et amour contrôlé par la raison :

*La passion n'est pas nuisible, c'est la bonne nature qui l'a implantée dans le cœur de l'homme, mais l'amour aveugle est dangereux. (...) L'amour, ce sentiment transcendant ne dépend pas de l'homme, mais la raison lui permet d'éviter d'aimer un être indigne.*

Suit à la fin le conseil concret de l'amie : il faut « s'imaginer un idéal et chercher l'être conforme à cette image ». <sup>12</sup> La première rencontre succède à cette dissertation idéaliste sur l'amour. La scène de première vue, construite soigneusement, est le point culminant de l'intrigue. C'est au cours d'une grande fête que Fanni, oubliant sa tristesse ordinaire, se trouve entraînée par la joie de la petite communauté. Elle se fatigue de ces plaisirs inhabituels et c'est dans cet état languissant que l'apparition du jeune homme inconnu la surprend. Fanni rend compte de ce moment exceptionnel dans son journal, encore sous le charme de ses sentiments ardents et troublés dont témoignent les fragmentations, les répétitions, les questions, les exclamations et les interruptions de son récit :

*Oh ! spectacle qui a embrasé tous mes membres comme la flamme, spectacle qui a rempli tout mon être... (...) Mon regard errait partout, s'en allait dans toutes les directions, chancelait, et ensuite, de manière puissante, il a été irrésistiblement entraîné vers lui - vers l'incomparable. Mon visage rougissant brûlait du feu et mon cœur battait terriblement... Il m'a regardé... Qu'est-ce que le Créateur est capable de mettre dans un regard ? Les mots non prononcés, la parole puissante, intelligible et dépassant toute parole véritable cachés dans le regard... Ô, ce regard, je le sens, je sens dans tout mon corps ce qu'il a dit, mais je ne puis pas l'exprimer... Mon cœur a volé vers celui que je n'ai jamais vu jusqu'ici et que j'ai reconnu aussitôt au*

---

<sup>11</sup> Voir sur le sujet : René DEMORIS, *Le roman à la première personne*, Du Classicisme aux Lumières, Paris, Colin, 1975.

<sup>12</sup> József KÁRMÁN, *Fanni hagyományai* (Notes posthumes de Fanni), Szeged, 1998, pp. 31-33.

*premier regard, comme une partie de moi-même. Mon cœur a prononcé intelligiblement : C'est lui ! Tout a disparu devant moi, le monde s'est anéanti autour de moi, je n'ai vu, je n'ai senti que lui, cette personne tellement désirée.*<sup>13</sup>

Fanni distingue avec subtilité les degrés de la naissance de son amour : la vue de l'autre, la tentative inutile de l'évasion, l'identification de l'autre à l'idéal imaginé, les changements physiologiques accompagnant le choc provoqué par le sentiment inconnu jusqu'alors. Elle se concentre tellement à ses propres émotions qu'elle ne note qu'un seul trait du comportement de son partenaire (« il rougit faiblement ») ; aussi les témoins de la rencontre lui semblent-ils s'effacer : « Tout a disparu, le monde entier s'est anéanti, je n'ai senti que lui... » C'est par le rapprochement du jeune homme que la scène atteint son point culminant. A ce moment Fanni attribue à ses sentiments une dimension transcendante : « Mon Dieu ! Je sentais le ciel et la terre peser sur moi ». <sup>14</sup>

Ces passions ardentes, si contraires à son état d'âme ordinaire ne se dissolvent point après la séparation et la rendent malade : elle sent son intérieur embrasé par « du feu sauvage », elle souffre d'insomnie, son corps « est brisé par la langueur » et son « cœur est complètement abîmé ». <sup>15</sup> Tous les symptômes physiologiques de la passion d'amour la tourmentent jusqu'au moment où elle s'assure de l'amour de l'autre et du respect de son père à son égard. L'héroïne, se sentant trop faible devant le sentiment fatal qui la domine, implore son amie de lui servir de guide et lui rend compte dans les lettres de tout ce qui lui arrive. L'angoisse et la précaution de Fanni peuvent étonner le lecteur, car l'amour se développe de manière chaste : l'aveu amoureux du jeune homme se fait à partir de la lecture d'un texte à première vue anodin de Gessner. Mais cet extrait du roman pastoral qui présage l'abandon et la mort d'une jeune fille aimée, trouble profondément les deux amants qui se séparent bouleversés. Fanni constate sa métamorphose, elle ne se reconnaît plus, elle devient gaie sous l'effet de l'amour et sent le monde complètement changé. Dans une lettre assez équivoque, où elle se plaint de la pauvreté de la langue pour parler des passions, elle avoue que sa transformation est due à l'union avec l'être aimé. Fanni laisse entrevoir, sans l'explicitier, cette idée que l'amour pour elle est plus qu'un sentiment. Ainsi un matin elle reste au lit à cause d'un malaise quand son amour arrive, elle souligne qu'elle est en chemise de nuit quand son amoureux l'embrasse. Aussi la fréquente-t-il toujours le soir quand ils sont seuls dans la chambre de Fanni. La jeune fille semble être convaincue de la pureté de son amour, quoique ses écrits ne soient pas évidents. D'une part elle essaie d'innocenter l'amour en évoquant Dieu « qui a imprimé les lois douces de l'amour dans les cœurs humains », mais d'autre part elle remarque que « l'innocence imprudente est si près de la chute... » et implore Dieu de mettre et de maintenir des sentiments purs dans le cœur de son amoureux et de l'épargner « de l'égarement et de la chute ». <sup>16</sup>

<sup>13</sup> Le mot 'regard' et ses synonymes sont utilisés neuf fois dans cette scène courte. *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 62.

Le père de Fanni trouvant le jeune homme indigne de sa fille, interdit cette liaison qui ne dure dans l'ensemble que quelques semaines. Fanni retournera à la forme du journal pour rendre compte de son malheur. La reprise de cette forme et le retour au ton triste donne un cadre à l'histoire amoureuse.

Ce petit chef-d'œuvre, le seul parmi les trois romans encore connu des lecteurs hongrois d'aujourd'hui, excelle par l'intimité, l'innocence et la franchise, la fine analyse des sentiments, la beauté et la richesse de la langue aussi bien que par la forme qui correspond parfaitement au contenu. Les critiques s'accordent plus ou moins sur le fait que ce roman personnel signifie le point de départ du roman hongrois moderne ; aussi a-t-il été publié et adapté au cinéma plusieurs fois et la critique littéraire ne se lasse pas non plus de l'analyser.

L'amour est un des leitmotivs du roman philosophique de György Bessenyei. L'enchaînement des motifs divers (le voyage, l'éducation intellectuelle et morale, la satire politique, etc.) détermine aussi l'image de l'amour qui apparaît vers le milieu du roman, pour en constituer la solution. La représentation de la naissance de l'amour et de sa transformation en passion élémentaire est fragmentée et entremêlée parmi les autres fils de l'action. Nous essayons de montrer la conception de l'amour de ce roman en mettant l'accent sur les éléments que nous avons analysés dans les deux romans précédents.

Avant la rencontre des jeunes héros, le narrateur nous présente en détail les prédispositions intellectuelles et sentimentales du protagoniste. La scène de première vue est précédée dans ce roman d'une réflexion sur l'écoulement du temps où le narrateur dépeint après les plaisirs et les délices de la jeunesse, l'image affligeante de la vieillesse. Ce ton philosophique et sérieux souligne l'importance de l'amour dans l'existence humaine et détermine aussi les discours amoureux. Outre la présentation du protagoniste, le narrateur donne également un portrait moral de la belle jeune fille dont Tariménès tombe amoureux : c'est un « être naturel », « innocente comme un enfant », joyeuse, « pleine de désirs amoureux sans en connaître l'objet ».<sup>17</sup> Le cadre est conventionnel : un bal organisé par la reine. Sous l'effet de la première rencontre, les passions contradictoires s'emparent subitement de Tariménès. Néanmoins, elles ne se traduisent pas par des symptômes physiologiques, mais par des réflexions philosophiques. Il sent l'absolu de l'amour, l'union de son être avec la jeune fille qui signifie pour lui la nature entière : il a l'impression que pour la première fois dans sa vie sa « petitesse » s'élargit et qu'il atteint la plénitude. La métamorphose de l'amour signifie pour lui une « deuxième naissance, (...) celle à laquelle on participe consciemment ».<sup>18</sup> Il ne s'afflige pas de l'absence de réciprocité et se contente de la sympathie de Tomiris. La vie de la cour ne favorise pas les rencontres intimes ; ainsi Tariménès, submergé par la force de ses passions, se débattant entre mélancolie et agitation, se résout-il à les exprimer dans des lettres. Sa déclaration d'amour témoigne de l'intensité de ses passions : « Quand je t'aime, j'adore la nature puisque tu en es l'incarnation la plus charmante ».<sup>19</sup> Le

---

<sup>17</sup> BESSENYEI, *Op. cit.*, p. 233.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 233-235.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 269.



sentiment amoureux s'intensifie lors d'un bal masqué où la fascination amoureuse s'empare brutalement de Tarimènes : « Le feu allumé dans son sang a couvert tout son corps comme l'éclair ; il est devenu muet, son corps s'est immobilisé... »<sup>20</sup> Cette fois l'amour sera réciproque et Tomiris avoue son attachement. Toutefois, les passions ardentes de Tarimènes lui font peur, elle cherche donc à les calmer et à les dompter. Serait-ce de l'ironie de la part de l'auteur (souffrant de la solitude dans sa vieillesse) que de choisir pour cette jeune fille, capable d'éveiller les plus ferventes passions sans en éprouver aucune, un nom qui évoque l'histoire de Thomiris, reine passionnée et sanguinaire des Massagètes ?<sup>21</sup> L'amour signifie pour Tarimènes des chaînes embarrassantes ; il essaie en vain de se convaincre que par l'esclavage de l'amour il ne peut pas perdre sa liberté car lui et son aimée font partie de la même Nature. Le philosophe devient vulnérable dans l'amour : il accepte d'agir contre sa raison pour obtenir la main de sa bien-aimée et il se convertit à la religion de Tomiris quoiqu'il soit partisan de la religion naturelle. De surcroît, pour accomplir son amour il doit quitter la cour, son milieu naturel, et se retirer à la campagne, tout en se résignant à l'ennui que le lieu choisi entraîne nécessairement.

Parmi les traits divergents qu'ont les trois romans pour évoquer l'amour, il faut mentionner en premier lieu leur forme. La forme personnelle se prête naturellement à la représentation de l'amour tandis que dans la narration à la troisième personne les auteurs se sentent obligés d'insérer des récits personnels pour l'évoquer : Dugonics recourt souvent aux monologues et aux dialogues, Bessenyei aux lettres.

La représentation des deux sexes dans l'amour montre également des divergences. Notons tout d'abord que ni la rivalité entre les deux sexes, ni le conflit amoureux n'apparaissent dans aucun des trois romans. Ajoutons que l'excellence des deux amoureux n'est jamais mise en doute. Dans son journal Fanni semble énoncer quelques doutes concernant la fidélité de son amoureux (« Je descends dans mon tombeau avec la croyance que tu étais fidèle... et si tu ne l'étais pas - je te pardonne. »<sup>22</sup>). Mais dans l'une des préfaces rédigées par l'amant après la mort de la jeune fille, nous recevons les preuves de son honnêteté et de sa fidélité. Fanni meurt entre les bras de ce jeune homme sensible qui commente ainsi la tragédie : « ... celle qui n'a pas été consumée par le manque de l'amour, s'est fanée sous sa chaleur douce ». <sup>23</sup> C'est la conception de Bessenyei qui diffère essentiellement de celle des deux autres auteurs, mais n'oublions pas qu'il est le seul à choisir un protagoniste. L'homme amoureux, dans son roman, éprouve des passions ardentes tandis que la

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>21</sup> Personnage historique tragique et cruel qui – pour se venger – fait plonger la tête décapitée de son ennemi dans un vase plein de sang. Cette variante de l'histoire de Thomiris se trouve chez Hérodote. Mille de Scudéry l'adapte également dans *Artamène ou le Grand Cyrus*. Le nom de l'héroïne qui apparaît dans plusieurs romans, opéras et tragédies du XVIII<sup>e</sup> siècle évoque aussi d'autres histoires, moins sanglantes. Cf. René GODENNE, *Les romans de Mademoiselle de Scudéry*, Genève, Droz, 1983, p. 158 et Imre NAGY, *Utazás egy regény körül, Bessenyei Tariménese* (Voyage autour d'un roman. Tarimènes de Bessenyei), Pécs, 1998, pp. 119-122.

<sup>22</sup> KÁRMÁN, *Op. cit.*, p. 86.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 8.

femme reste douce et cherche à harmoniser la vie quotidienne et l'amour. Le point de vue du narrateur est décidément masculin :

*L'homme cultivé ne peut jamais combler par sa femme la perte de la société des hommes intelligents. Dans le mariage, le languissement, l'ennui le menacent pendant qu'il jouit du plaisir modéré et calme, tandis que dans la société il est tout le temps agité car la vie sociale est un feu qui embrase et fait naître continuellement.*<sup>24</sup>

Ce point de vue s'exprime également par l'idée selon laquelle se retirer de la vie publique est indispensable pour assurer la fidélité (et surtout celle de la femme).

Pour terminer, examinons encore les écarts entre le dénouement des trois romans. La solution tragique et l'empêchement du mariage semble distinguer fortement *Fanni* des deux autres romans. Mais la présentation de la mort que Fanni accepte en souriant, espérant rejoindre ceux qu'elle aime, adoucit le tragique de ce roman où la sérénité de l'héroïne devant la mort fait penser à Julie de Rousseau. Au contraire, le dénouement heureux des deux autres romans contiennent des accents angoissants. Pour réaliser le mariage des deux protagonistes illustres, Dugonics doit non seulement trouver le moyen de dévoiler leur naissance royale, mais aussi celui d'éliminer un mari car le (soi-disant) père d'Etelka a forcé sa fille à se marier avec quelqu'un d'autre. La fin de l'histoire ressemblera à celle des contes : l'amoureux sensible peut enfin montrer sa vaillance et tuer le mari indigne, en sauvant de sa main la femme blessée qu'il a failli assassiner. Le roman qui tente de décrire les sentiments de l'homme du XVIII<sup>e</sup> siècle, se glisse par le mariage du couple princier dans le monde des mythes. La fin du roman de Bessenyei où le mariage couronne également l'amour ne semble point assurer le bonheur du couple, aussi Tariménes arrive-t-il chez ses parents, accompagné de sa femme, avec un sentiment de joie mêlé de chagrin. L'incompatibilité de la vie en société et de la passion amoureuse s'affirmant comme un absolu et éloignant l'homme de son activité ordinaire, le dénouement heureux est rendu impossible même lorsque l'amour aboutit au mariage.

Les premiers romans hongrois mettent au centre de l'intrigue l'amour qu'ils représentent de manière très variée, puisant dans l'héritage antique, européen et hongrois. La naissance tardive du genre et les lacunes des termes psychologiques rendent ces textes quelquefois balbutiants, mais cette première période du roman hongrois est pourtant caractérisée par la variété des formes ainsi que par l'expression originale d'une conception moderne de l'amour. L'amour est représenté comme un présent fatal du destin, comme un sentiment inquiétant par son caractère exclusif et à cause des passions indomptables qu'il fait naître, mais il est également indispensable pour la plénitude de l'existence humaine.

---

<sup>24</sup> BESSENYEI, *Op. cit.*, p. 432. La conception du bonheur de ce roman évoque celle des philosophes des Lumières françaises et en particulier celle de Voltaire dans ses contes. Voir sur le sujet : Robert MAUZI, *L'idée du bonheur au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Colin, 1969. Surtout : pp. 64-79 et 645-646.

Gábor CSÍKY

## Chateaubriand et la Restauration

Chateaubriand nous présente la Restauration comme une sorte de période historique mineure. Lorsque les grands crimes font place à la platitude, ils commencent à faire sentir l'échec de la Restauration : nullité stérile étouffant tout ce qui s'élève au-dessus de sa réalité vulgaire. L'absence de grandeur n'est pas propice au chant du poète, les élévations et les abaissements éphémères n'ont rien de commun avec la gloire des époques précédentes. Par un enchantement maléfique, l'agonie de l'Ancien Régime ne s'achève pas encore et prolonge cette succession de générations mort-nées qui ne peuvent en finir avec les tentatives avortées de mettre au monde une société et un ordre nouveaux :

*Retomber de Bonaparte et de l'Empire à ce qui les a suivis, c'est tomber de la réalité dans le néant, du sommet d'une montagne dans un gouffre. Tout n'est-il pas terminé avec Napoléon ? Aurais-je dû parler d'autre chose ? Quel personnage peut intéresser en dehors de lui ? De qui et de quoi peut-il être question, après un pareil homme ? Dante a eu seul le droit de s'associer aux grands poètes qu'il rencontre dans les régions d'une autre vie. Comment nommer Louis XVIII en place de l'empereur ? Je rougis en pensant qu'il me faut nasillonner à cette heure d'une foule d'infimes créatures dont je fais partie, êtres douteux et nocturnes que nous fûmes d'une scène dont le large soleil avait disparu<sup>1</sup>.*

### L'autorité de la tradition : la dette et l'héritage

Si un seul mot devait être prononcé au terme de cette descente dans les profondeurs des souvenirs de l'assassinat de Louis XVI, c'est celui d'impardonnable. Ce mot s'applique parfaitement à un crime qui, en raison de la profondeur du malheur dont la victime est accablée, peut être qualifié d'injustifiable. Il s'applique également aux acteurs qui ont nommé perpétré ces crimes. Il s'applique aussi au lien le plus intime entre le peuple et la mort du monarque, entre le coupable et le crime. Il est difficile de déterminer avec exactitude si le procès de Louis XVI était celui de la monarchie ou celui de sa personne. Malgré les différences évidentes entre la monarchie héréditaire anglaise et la monarchie élective, la hantise des souvenirs de l'exécution de Charles fait écho à l'assassinat de Louis XVI. Les parallélismes avec le précédent anglais dénoncent le meurtre qui se trouve au cœur de ces événements<sup>2</sup>. Que Chateaubriand parle de « la doctrine du

<sup>1</sup> CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. M. Jean-Claude Berchet, Paris, Bordas, 1989-1998, t. III, p. 11, coll. « Classiques Garnier ». Nos références renvoient par la suite à cette édition.

<sup>2</sup> Cf. : *Grands écrits politiques*, présentation et notes par Jean-Paul CLEMENT, Paris, Imprimerie nationale, 1993. 2 vol., 796 p., coll. « Acteurs de l'histoire ». Voir encore : « Enfin, un homme a

Régicide » ou des « Illusions des Apologistes de la mort de Louis XVI », son style vibrant donne un autre ton à ces textes que celui des *Mémoires*. Les régicides anglais et leur rapport avec ceux de la France ainsi que les autres analyses de l'écrivain montrent l'impossibilité de justifier l'exécution de Louis XVI. Tout en dissipant les soupçons qui pèsent sur les émigrés, Chateaubriand évoque les bienfaits du roi qui assurent la prospérité de la France. Il fait notamment l'éloge de la Charte qui peut rétablir l'unité nationale, et les défend ainsi contre les constitutionnels et les royalistes. Même s'il se réfère souvent au modèle anglais, Chateaubriand ne propose pas d'imiter les Britanniques, mais songe à l'élargissement des perspectives gouvernementales sur le plan européen. La Charte est donc la forme la mieux adaptée à la situation du moment car elle « nous fait jouir enfin de cette liberté que nous avons achetée au prix du plus pur sang de la France »<sup>3</sup>.

Le pardon accordé aux auteurs de l'exécution de Louis XVI est censé ouvrir des perspectives nouvelles pour l'avenir et devient la condition même d'une réconciliation nationale. Il faut pouvoir pardonner aux assassins de Louis XVI, il faut envisager l'avenir et non la vengeance. Chaque régime politique qui s'inscrit sous le signe du meurtre est voué à l'échec. Événement majeur, seule la Restauration peut s'élever au-dessus de ce cercle vicieux. Le monument expiatoire de Saint-Denis pourrait être le symbole d'une nation qui se réconcilie avec son passé, à moins qu'il ne devienne celui d'un souvenir douloureux perpétuant les anciennes hostilités. Or il existe une méfiance mutuelle entre le peuple et son Roi : la confiance du roi a été définitivement ébranlée par un crime inacceptable et injustifiable, alors que le peuple se trouve dans l'impossibilité de rétablir la figure d'un Père collectif et historique après le parricide de 1793. Cet obstacle majeur que Chateaubriand décrit après 1830 apparaît à travers l'image obsédante de la *tombe ouverte*. Le mémorialiste reste attaché, jusqu'au dernier moment de sa vie, aux aînés des Bourbons. Mais ceux-ci risquent de ne pas pouvoir se mettre durablement à l'abri de la vieille monarchie. L'ombre de l'assassinat de Louis XVI plane au-dessus de leur règne, les successeurs de ce monarque ne peuvent plus faire confiance à la nation. La nation, à son tour, se méfie du pardon accordé par la famille royale rétablie. Le peuple et le Roi sont séparés pour toujours par l'échafaud symbolique de Louis XVI :

*J'ai dit cent fois et je le répéterai encore, la vieille société se meurt. Pour prendre le moindre intérêt à ce qui existe, je ne suis ni assez bonhomme, ni assez charlatan, ni assez déçu par mes espérances. La France, la plus mûre des nations actuelles, s'en ira vraisemblablement la première. Il est probable que les aînés des Bourbons, auxquels je mourrai attaché, ne trouveraient même pas aujourd'hui un abri durable dans la vieille monarchie. Jamais les successeurs d'un monarque immolé n'ont porté longtemps après lui sa robe déchirée, il y a défiance de part et d'autre : le prince n'ose plus se reposer sur la nation, la nation ne croit plus que la famille*

---

condamné un homme à mort : l'homme condamné était innocent ; l'homme qui l'a condamné n'était point son juge naturel, l'innocent condamné était le Roi ; le prétendu juge était son sujet. Toutes les lois des nations, toutes les règles de la justice ont été violées pour commettre le meurtre. » (t. I, p. 154).

<sup>3</sup> *Ibid.*, t. I, p. 225.

*rétablie lui puisse pardonner. Un échafaud élevé entre un peuple et un roi les empêche de se voir : il y a des tombes qui ne se referment jamais.*<sup>4</sup>

Chateaubriand évoque les questions relatives aux journées commémoratives et au monument qui veulent perpétuer le souvenir de l'exécution de Louis XVI. Il est intéressant d'observer ce contraste frappant entre volonté politique vaine qui se manifeste par des lois inutiles, et puissance magique de la religion qui conserve éternellement le souvenir de ses saints. Le monument qui s'attache à ce souvenir non consacré par le culte serait inutilement élevé sur le chemin de la foule distraite, mais il risquerait également de donner une mauvaise leçon à ceux qui ne veulent pas que les larmes du passé endeuillent le présent.

La Charte du 4 juin marque une étape nouvelle du droit public<sup>5</sup>. Les royalistes qui espèrent retrouver la même douceur de vivre que celle d'avant la période révolutionnaire et les mauvaises interprétations du texte de la Charte venues de tous les côtés<sup>6</sup> caractérisent cette époque dont les principes seront vivement attaqués par Carnot. Dans ses *Réflexions politiques*, Chateaubriand s'inscrit dans la lignée de ceux qui sont à la recherche d'analogies entre les révolutions anglaise et française<sup>7</sup>. Au lieu de subir les supplices effroyables comme en 1660 en Angleterre, les conventionnels régicides seront épargnés en 1814. Le Testament émouvant de Louis XVI s'élève magnifiquement au-dessus de toute haine et de tout ressentiment.

Les débats particulièrement virulents de 1816, entre la Chambre « introuvable » et le ministère Richelieu caractérisent le climat politique, les Cent-Jours suscitant la plus vive animosité des ultras à l'égard des idées de la Révolution. Très mal considérés par les Alliés, cette divergence et ce désordre, ainsi que la dissolution de la Chambre<sup>8</sup> sont les symptômes alarmants des discussions autour de la Charte. Les idées de Vitrolles sur le choix des ministres visent à réduire l'autorité du roi, contrairement à l'avis de Guizot<sup>9</sup>, conseiller de Decazes. C'est dans ce contexte politique caractérisé par les antagonismes que Chateaubriand publie sa *Monarchie selon la Charte*, qu'il considère comme un catéchisme constitutionnel<sup>10</sup>. Conformément à la conception de Montesquieu et de Ferrand, cette charte assure une position privilégiée au roi pour les lois : même le droit de veto des Chambres peut être annulé par l'article 14. Chateaubriand professe l'effacement du roi dans la direction des affaires et l'indépendance presque complète des ministres appréciant

<sup>4</sup> *Op. cit.* t. IV, p. 510

<sup>5</sup> Égalité devant la loi et devant l'impôt, égale admissibilité aux emplois, liberté individuelle, liberté de conscience et de culte, inviolabilité des propriétés, etc.

<sup>6</sup> Par exemple des Royalistes, des Bonapartistes ou encore des Conventionnels.

<sup>7</sup> Cf. Saint-Simon, Augustin Thierry, Boulay de la Meurthe, Mignet, Armand Carrel, Guizot, etc.

<sup>8</sup> La dissolution de la Chambre est préparée par Decazes.

<sup>9</sup> *Grands écrits politiques*, t. II, p. 304 : « Ainsi Guizot, doctrinaire modéré, exaltait l'autorité royale alors que Vitrolles, le monarchiste pur, la minimisait. Tels sont les jeux de la politique et du hasard ! ». Le jeune Guizot, qui devient en 1812 à l'âge de vingt-cinq ans, professeur-adjoint d'histoire moderne à la Faculté des Lettres de Paris, doit beaucoup à l'appui de Chateaubriand pour sa nomination par Fontanes.

<sup>10</sup> *Ibid.*, t. II, p. 305 : « Chateaubriand allait beaucoup plus loin que Vitrolles et formulait dans toute sa rigueur la théorie parlementaire, transaction entre l'hérédité et la démocratie, au prix d'une interprétation prétorienne de la Charte, s'écarter de l'intention même de ses rédacteurs ».

librement ses positions<sup>11</sup>. La personne du roi est infaillible et s'élève au-dessus des débats politiques ; elle fait partie du système sans être véritablement impliquée dans les affaires courantes, mais sa présence apparaît comme indispensable au bon fonctionnement de l'Etat. Sans exercer une influence trop directe, le monarque veillerait ainsi sur les actes signés par ses ministres<sup>12</sup>. L'enjeu réel d'un tel changement est significatif : le rôle et le statut du roi subissent une transformation extraordinaire, car le roi n'étant plus responsable, c'est tout le pays qui devient, à travers l'opinion, le principal acteur de la vie politique française.

L'aristocratie, dont le rôle se transforme, devient synonyme d'élite qui doit défendre la liberté. Sans que soient oubliés les enseignements du passé, la Chambre des Pairs a une fonction complètement différente d'une noblesse dont le temps est révolu. Son existence se justifie précisément par la garantie des libertés publiques. Mais l'élément le plus important dans les réflexions de Chateaubriand est l'opinion publique qui apparaît à travers la presse. Assurer à tout prix la liberté de la presse devient le leitmotiv de la conception politique de Chateaubriand. Sans cette liberté on ne pourrait jamais combattre efficacement les abus du pouvoir monarchique<sup>13</sup>. Au centre des préoccupations de l'écrivain, on retrouve toujours cette volonté de défendre la liberté<sup>14</sup> en s'appuyant sur la Charte<sup>15</sup>. Loin de rétablir les aspects néfastes et anachroniques des systèmes politiques antérieurs, cette charte définit clairement les progrès et les changements de la société. Le projet politique que se fait Chateaubriand d'un régime représentatif se cristallise donc autour de cette Charte<sup>16</sup>, qui serait une combinaison extraordinaire des principes de la Révolution<sup>17</sup> et de l'autorité royale. Car, selon l'écrivain, chaque période historique obéit à un principe fondamental, et ce principe reste au cœur de son fonctionnement et de ses résultats. Il serait ainsi possible de retrouver, au sein de la République, cette idée d'égalité qui sera remplacée par l'idée de la force sous l'Empire et qui sera suivie à son tour par celle dont rêve Chateaubriand pendant la Restauration : la liberté.

La construction d'un système représentatif fondé sur la Charte s'inspire du modèle anglais et s'enracine dans les traditions historiques qui préparent l'avènement de cette liberté en France<sup>18</sup>. On connaît les attaques virulentes de

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, t. II, p. 305.

<sup>12</sup> *Ibid.*, t. II, p. 326 : « La doctrine sur la prérogative royale constitutionnelle est : que rien ne procède directement du roi dans les actes du gouvernement ; que tout est l'œuvre du ministère, même la chose qui se fait au nom du roi et avec sa signature, projets de loi, ordonnances, choix des hommes. Le roi, dans la monarchie représentative, est une divinité que rien ne peut atteindre ; inviolable et sacrée, elle est encore infaillible, car s'il y a erreur, cette erreur est du ministère et non du roi. Ainsi on peut tout examiner sans blesser la majesté royale, car tout découle d'un ministère responsable ».

<sup>13</sup> *Grands écrits politiques*, t. II, p. 307 : « Dans la monarchie nouvelle, le pouvoir n'a point de bornes, mais il est retenu par un principe renfermé dans son propre sein, la publicité. Détruisez celle-ci, il ne reste qu'un despotisme orageux ».

<sup>14</sup> Avec des ultras contre Decazes.

<sup>15</sup> Chateaubriand expose ses principales idées dans le *Conservateur*.

<sup>16</sup> Cf. *De la monarchie selon la Charte*.

<sup>17</sup> Égalité, liberté, etc.

<sup>18</sup> Cf. Jean-Paul CLÉMENT, « Chateaubriand et la monarchie de juillet », p. 81-109 dans *Chateaubriand, les Mémoires d'outre-tombe, 4<sup>e</sup> partie*. Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1990, p. 84 : « Charles Maurras reprochera à Chateaubriand d'avoir égaré l'ancienne France, sur les chemins

Bonald, de Maistre et de Maurras contre la *Monarchie selon la Charte* qu'ils trouvent trop imprégnée du modèle constitutionnel anglais. Mais si Chateaubriand veut porter ses regards hors de France, c'est qu'il ne ménage pas les gouvernements de la Restauration, dont il dénonce les erreurs principales. S'il est vrai que ses critiques portent sur plusieurs groupes politiques, il n'en est pas moins vrai que l'écrivain s'attaque à une figure centrale de cette époque : Decazes, ministre de Louis XVIII, devient la cible privilégiée de la colère de Chateaubriand.

Une constitution politique fondée sur l'Église vise à rallier le clergé à la fois à la liberté et à la légitimité. L'Église doit jouer un rôle plus important dans la société, puisque la monarchie élective peut s'appuyer sur le clergé. L'exemple anglais a déjà montré l'utilité d'une telle démarche<sup>19</sup>. Ce texte remarquable s'enrichit, au dernier moment, d'un Post-scriptum à propos de la dissolution de la Chambre<sup>20</sup>. L'aventure de la publication de cette brochure est extraordinaire, les efforts de Decazes<sup>21</sup> pour empêcher l'auteur de diffuser son ouvrage s'avèrent inutiles face à l'obstination de Chateaubriand ; il s'oppose en personne aux ordres du ministre devant les ouvriers de l'imprimerie Le Normant. L'écrivain doit payer cher ses convictions politiques, car il ne sera désormais ministre d'État, mais il devra également vendre la Vallée-aux-Loups. Mettre sur le trône un roi légitime n'est possible qu'à travers la Charte<sup>22</sup>, et ce combat est une étape importante vers la liberté de la presse. L'opinion publique qui s'exprime à travers elle doit être constamment informée et guidée, car les débats de la Chambre, que personne n'entend, ne sont pas suffisants pour transmettre les idées politiques à une nation entière. Les journaux se multiplient et deviennent l'organe principale de l'opinion.

La monarchie constitutionnelle devient ainsi, selon Chateaubriand, la forme politique la mieux adaptée à la réalité du moment. Le pouvoir contrôlé par la Charte est le moyen le plus efficace de défendre et de garantir les libertés publiques. Chateaubriand ne pourra jamais admettre la souveraineté de droit divin, ni celle du peuple. C'est la souveraineté de l'opinion qui apparaît comme la solution idéale et c'est celle qu'il illustre d'une manière éclatante par ses articles dans *Le Conservateur* et dans les *Débats*. Il exerce une influence remarquable sur l'opinion, et il accomplit sa mission de maître à penser et de modèle politique pour la France entière. Le gouvernement doit désormais rendre compte de ses actes devant

---

pervers de l'anglomanie constitutionnelle, par d'habiles "plagiat du système britannique, libéralisme, gouvernement parlementaire et régime de cabinet", et le renverra aux gémonies du cosmopolitisme anti-français, avec Montesquieu et Voltaire » ou encore p. 81 : « L'écrivain s'est toujours refusé de se compter au nombre des traditionalistes contre-révolutionnaires à la façon d'un de Maistre ou d'un Bonald. En 1831, dans les *Études historiques*, parlant de la *Théorie du pouvoir*, il a cette phrase : "l'ouvrage de M. de Bonald est comme ces pyramides, palais de la mort qui ne servent au navigateur sur le Nil qu'à mesurer le chemin qu'il a fait avec les flots" ».

<sup>19</sup> Cf. *Grands écrits politiques*, t. II, p. 313 : « Paradoxal à force de réalisme, Chateaubriand rassure en l'enrichissant ce clergé de la restauration, symbole de la contre-révolution, et il le gagne à la liberté ».

<sup>20</sup> *Ibid.* « A cette espèce de coup d'état (Viel-Castel), que fut la dissolution, la presse, la presse aussi muselée qu'au temps de l'Empire, n'avait pas bronché. Seul Chateaubriand a eu l'audace de rompre le silence complice. Post-scriptum vengeur et blessant pour le roi ».

<sup>21</sup> Decazes est alors ministre de la Police.

<sup>22</sup> Le retour vers l'Ancien Régime et vers le despotisme n'est plus envisageable.

l'opinion publique et les Chambres. Dans la pensée de Chateaubriand, la Chambre est insuffisante pour représenter la volonté de la nation<sup>23</sup>. L'écrivain fait l'éloge du modèle anglais qui a réussi à trouver cet équilibre entre l'aristocratie et la démocratie, où la noblesse serait soutenue et non pas combattue par le peuple. Il ne s'agit pas d'imiter l'Angleterre, mais de retrouver cette vieille tradition culturelle dont la France a besoin pour enraciner son système politique à la fois conservateur et évolutif dans son histoire nationale.

On ne peut insister suffisamment sur l'importance de l'aspect aristocratique qui, débordant ses ouvrages purement politiques, est omniprésent dans l'œuvre de Chateaubriand. Ce sentiment n'a donc rien d'une pensée stérile qui vise à restaurer des modèles anachroniques et nuisibles au bon fonctionnement de la société. Au contraire, il fait jaillir des impulsions nécessaires à une régénération des anciennes mœurs au cœur du système politique du moment. En conservant ces mœurs et en les transposant dans la vie politique actuelle, on ne fait qu'allier les valeurs immuables du passé aux formes adaptées à une réalité nouvelle. La force exceptionnelle et le mérite principal d'une telle démarche résident dans cette volonté de ne pas rejeter tout ce qui était bon pendant les époques précédentes et de ne pas perdre de vue les changements fondamentaux de la société qui créent des besoins nouveaux. Au lieu d'une confrontation simpliste entre les systèmes dépassés et inutiles du passé et l'efficacité de la recherche des formes politiques nouvelles, Chateaubriand tente de réunir dans un mode de pensée cohérent le passé et le présent. La défense obstinée de la liberté, les valeurs chrétiennes et la mission de l'aristocratie assurent le lien permanent entre les événements du présent et la tradition historique dans laquelle il s'enracine.

La tradition du libéralisme aristocratique<sup>24</sup> marque profondément les réflexions politiques de Chateaubriand. Il est conscient de la haute tâche d'une noblesse que sa supériorité naturelle destine à s'occuper des grandes affaires de la nation. Elle assure le bon fonctionnement de la monarchie grâce à ses qualités incomparables pour défendre les libertés publiques. Chez Chateaubriand, les valeurs aristocratiques sont au cœur même de ses convictions politiques et de son écriture. Cet attachement inébranlable aux vertus de la noblesse ne l'empêche pas de dénoncer les aspects négatifs de l'absolutisme royal. Le système représentatif, tel qu'il apparaît dans les *Réflexions politiques*<sup>25</sup> ou dans la *Monarchie selon la Charte*, est à la base d'un régime fondé sur la grande propriété foncière. On sent l'influence de Rousseau qui voit un lien entre la dégénération morale et le perfectionnement des systèmes scientifiques et artistiques. Ce rapport inversé apparaît chez Chateaubriand, qui observe le même effet néfaste du développement de

---

<sup>23</sup> Contrairement aux convictions de Sieyès. *Ibid.*, t. I, p. 29 : « Avec la souveraineté de l'opinion, nous voyons une fois encore à l'œuvre le génie transactionnel de Chateaubriand. Entre la souveraineté de droit divin, frappée d'une caducité définitive, et la souveraineté populaire, qu'il rejette de toujours, il introduit l'opinion, le pouvoir de l'opinion, lui donne existence, forme et moyens et influence (presse, brochures, discours). Force ascensionnelle, pur produit du XIX<sup>e</sup> siècle naissant, l'opinion formée et organisée par la presse influe sur la marche du gouvernement au travers de la majorité parlementaire issue des élections ».

<sup>24</sup> Cf. par exemple Boulainvilliers, Saint-Simon, Fénelon, etc.

<sup>25</sup> Parue en 1814. La *Monarchie selon la Charte* sera publiée en 1816.



l'intelligence sur les mœurs. Tout comme les écrits de Chateaubriand, *les Sciences et les Arts* ou la *Prosopopée de Fabricius* témoignent de ces changements irréversibles qui aboutissent inévitablement à l'avènement de la décadence morale. L'utilitarisme<sup>26</sup> et la philosophie de l'intérêt s'opposent à la morale immuable<sup>27</sup>.

### La dégénérescence morale d'une société corrompue

Vers 1820, Chateaubriand avait une vision sombre du perfectionnement de la société, comme en témoignent ses articles dans *Le Conservateur*<sup>28</sup>. Les progrès « physiques » s'organisant autour de l'intérêt au détriment des mœurs, ces changements positifs sur le plan purement matériel représentaient le danger d'une décadence morale. L'oubli de l'honneur et du devoir déracine un peuple aveuglé par les doctrines des « esprits spéciaux »<sup>29</sup>.

Dans ses *Œuvres complètes*, Chateaubriand exprime une espérance nouvelle construite précisément sur la possibilité même de la perfectibilité de l'homme qui poursuit sa noble marche vers l'accomplissement de la liberté universelle. La liberté de la presse est une étape importante de cette évolution, et Chateaubriand se lance à corps perdu dans la défense de cette cause<sup>30</sup>. Christianisme, liberté et progrès sont étroitement liés, le caractère progressiste du christianisme apparaît comme une nécessité absolue pour bien comprendre la vérité ultime de Dieu. Au fur et à mesure que celle-ci se révèle pour l'homme, une nouvelle étape de sa longue ascension se réalise. Incapable qu'il est d'adhérer à une idée si chère à Mme de Staël, à la perfectibilité de l'homme, les convictions religieuses de Chateaubriand n'aboutissent pas aux mêmes résultats, que P. Clarac date entre 1825 et 1830<sup>31</sup>. A la recherche de cette liberté qui rayonne dans l'avenir, Chateaubriand professe une confiance formidable dans la foi catholique, qui doit nous guider vers des destinées nouvelles.

Dans ses réflexions sur la question de l'aristocratie, Chateaubriand opte pour l'élargissement et non pour un abolissement. Si les hommes de talent doivent rejoindre les aristocrates qui ont profité du hasard de leur naissance ou de leur fortune, il ne faut pas abolir néanmoins l'hérédité, ce qui mettrait en péril le principe monarchique. Les idéologies bourgeoises, qui exigent une telle abolition, pourraient aboutir à la disparition d'une classe sans laquelle la royauté n'existerait plus. Le changement des valeurs entraîné par le « système des intérêts » est la conséquence

<sup>26</sup> Cf. les travaux de Burke, Malthus, Paine, Godwin, etc.

<sup>27</sup> Cf. Jean-Paul CLÉMENT, « L'Anti-Machiavel », in *Chateaubriand, le tremblement du temps* : actes du Colloque de Cerisy, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994, p. 258 : « Cette société physique signe l'arrêt de mort de toute forme d'aristocratie, de tout ce qui distingue, de toute supériorité, qu'elle soit sociale ou intellectuelle, celle d'un prince ou celle d'un génie. L'homme est de plus en plus intelligent, certes, de plus en plus affranchi de la morale, certes, mais en même temps sa vocation est en quelque sorte amputée parce que ramenée à cette volonté de conquête ».

<sup>28</sup> Du mois d'octobre 1818 au mois de mars 1820.

<sup>29</sup> Ces esprits orientent désormais leur regard vers le bas, vers une platitude irrémédiable.

<sup>30</sup> Sur cette question, sa conception est plus nette dans ses *Œuvres complètes* que dans ses articles du *Conservateur*.

<sup>31</sup> Cf. Pierre CLARAC, *A la recherche de Chateaubriand*, Paris, Nizet, 1975, p. 17.

directe du triomphe éclatant de la classe moyenne. Les bénéfices font oublier l'honneur, la « société physique » corrompt les mœurs. Les symptômes alarmants de cette période sans grandeur, où tout s'enfonce dans la médiocrité, n'épargne pas la vie politique dont les acteurs insignifiants n'inspirent qu'une pitié profonde à l'écrivain. Chateaubriand peut voir donc son aristocratie justifiée par la platitude et la médiocrité de la bourgeoisie. S'il prévoit mieux que personne l'avènement d'une révolution industrielle, il repousse avec horreur la bassesse qui en résulte. Il ne refuse pas d'ailleurs la forme républicaine qui, selon le modèle américain, est un système représentatif couronné par une « présidence royale »<sup>32</sup>.

Avec Daru, le baron Louis, Decazes et Villèle, et également sous la monarchie de Juillet, on assiste à l'émergence d'une société physique qui s'appuie sur le seul principe de l'intérêt dénoncé par Chateaubriand. Il est inutile de revenir ici sur l'actualité de Chateaubriand qui, avec d'autres représentants illustres du romantisme<sup>33</sup>, s'attaque avec ferveur aux aspects décevants de notre modernité<sup>34</sup>. En la simplifiant et en la réduisant à son aspect positif, l'intérêt essaie de dissimuler toute une série de choses, et en particulier la nature profonde de l'homme. L'amputation par la société physique de la société s'appuie sur un leurre. L'économisme qui prend des dimensions de plus en plus redoutables et impose le critère de l'utilité avec une force à la fois irrésistible et désolante entraîne le déclin de la morale, et de celui de tout espoir de grandeur humaine. Fondé par Chateaubriand en 1818, *Le Conservateur* réunit un grand nombre de collaborateurs distingués<sup>35</sup>. Ce journal des royalistes s'oppose d'emblée à *La Minerve*, car celle-ci appartient aux libéraux<sup>36</sup>. Chateaubriand trouve ainsi un moyen très efficace pour combattre les ministères successifs<sup>37</sup>, et son journal connaîtra un succès spectaculaire. Pendant la durée de vie relativement courte du *Conservateur*, l'écrivain écrit une cinquantaine d'articles et ne cesse de débattre des questions d'actualité avec ses collègues. On voit bien que les royalistes n'ont rien d'un parti passéiste, mais au contraire, qu'ils sont ouverts à tous les problèmes de la société. Le triomphe du *Conservateur* réside précisément dans sa volonté systématique d'élargir

---

<sup>32</sup> Cf. Jean-Paul CLÉMENT, « Chateaubriand et la monarchie de juillet » in *Chateaubriand, les Mémoires d'outre-tombe, 4<sup>e</sup> partie*. - Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1990, p. 99 : « Pour Chateaubriand, comme beaucoup d'hommes de son temps, inspirés de Montesquieu, le bon gouvernement est un gouvernement modéré, limité, ce qui signifie une souveraineté qui ne serait l'apanage de personne, ni du roi, ni du peuple, ni d'aucune classe de la société (Chateaubriand parle le 7 août d'une "souveraineté de la raison", dans des termes qui sont ceux de Guizot). Cela signifie un partage du pouvoir (mixité du gouvernement), "un bornage" mutuel des pouvoirs préexistants à l'ordre politique : roi, peuple, aristocratie ».

<sup>33</sup> Mme de Staël, Goethe, etc.

<sup>34</sup> Le règne de l'argent, la déformation des valeurs, etc.

<sup>35</sup> Fiévée, Saint-Marcellin, abbé de Lamennais, Villèle, le duc de Fitz-James, Mathieu de Montmorency, le cardinal de La Luzerne, Sosthène de La Rochefoucauld, Louis de Bonald, etc.

<sup>36</sup> Benjamin Constant, Royer-Collard, Guizot, etc.

<sup>37</sup> Ceux de Richelieu-Decazes et de Dessoles-Decazes. Cf. *ibid.*, t. II, p. 529 : « Fondateur du *Conservateur* (1818-1820), leader des *Débats* (1824-1830), créateur de la *Société des amis de la presse* (1827), Chateaubriand exerça par la presse une influence considérable sur l'opinion de son temps, y trouvant la compensation des échecs de sa carrière ministérielle ».

le cadre strict des débats politiques<sup>38</sup>. Il convient de rappeler ici l'article du 5 décembre 1818, dont on retrouve certaines parties dans les *Mémoires*, et qui nous avertit des dangers de la politique des intérêts qui serait, selon le mot de J.-P. Clément, la mort de l'homme<sup>39</sup>.

La corruption des mœurs est donc une mort plus radicale, une perte mille fois plus dangereuse pour les bases de la société que la période révolutionnaire qui, au milieu de ses injustices sanglantes, n'a pas essayé de dissimuler le crime qui était au cœur de ses actes<sup>40</sup>. Cette contradiction insoluble de l'intérêt et du devoir reste le thème central de ce texte qui multiplie les exemples historiques. Chateaubriand évoque les *Essais* de Montaigne, avec les exemples des triomphes des Grecs sur les Perses<sup>41</sup>, et la victoire de Sparte contre Athènes en Sicile. La figure de Léonidas scelle le jugement porté sur cette conception fondée sur l'intérêt. L'attitude de ce héros des Thermopyles qui lutte avec ses trois cents hoplites contre toute l'armée perse, nous enseigne la supériorité incontestable du devoir et du sacrifice sur le vide et la nullité de l'intérêt trompeur et avilissant. Que serait toute la grandeur de la nation française et de toutes les autres nations sans ces valeurs morales ? L'enseignement de l'histoire doit nous convaincre que ces égarements nous conduisent dans une impasse et nous révéler les risques de ce système qui, selon les mots de Virgile, font que la France devient comparable à une fleur qui « se flétrit en mourant<sup>42</sup> ».

## Conclusion

Le mot *restauration* ne doit pas nous induire en erreur, il ne s'agit pas d'un retour anachronique vers l'Ancien Régime, mais d'une réhabilitation du passé dans le présent. Le passé historique ne signifie plus une rupture, mais plutôt un élargissement des visions qui peuvent accueillir à la fois les traditions de la vieille Monarchie, les principes de la République et ceux de l'Empire. Cette réhabilitation-restauration du passé est une voie ouverte vers l'avenir, car ceux qui assistent à ce changement s'élèvent au-dessus des déchirements historiques de la France. Cette force nouvelle s'appuie sur une vision renouvelée des choses, et s'enracine donc dans le passé ; elle réunit efficacement les restes des différents corps sociaux de la nation pour se heurter ensuite à une impossibilité, voire à une absurdité. Si, au cœur

<sup>38</sup> Cf. *Grands écrits politiques*, t. II, p. 531 : « Son succès ne sera pas sans résonance chez les romantiques, dont beaucoup, dont Lamartine et Victor Hugo en tête, professent alors un ardent royalisme ».

<sup>39</sup> Cf. *Grands écrits politiques*, t. II, p. 532 : « Pour Chateaubriand, l'"histoire physique" des sociétés, c'est-à-dire le matérialisme historique ou politique, coïncide avec la politique des intérêts, l'un et l'autre sont facteurs de despotisme et signifient d'une certaine manière la mort de l'homme ».

<sup>40</sup> Cf. *ibid.*, t. II, p. 541 : « Notre vieille monarchie était fondée sur l'honneur : si l'honneur est une fiction, du moins cette fiction est naturelle à la France, et elle a produit d'immortelles réalités. Était-ce pour l'intérêt ou le devoir que la fleur de la chevalerie française mourut à Crécy et à Poitiers ? Était-ce l'intérêt ou le devoir qui porta les bourgeois de Calais à livrer leurs têtes à Édouard ? »

<sup>41</sup> Cf. Salamine, Platées, Mycale.

<sup>42</sup> Cf. *Énéide*, IX, pp. 435-436 : « Purpureus veluti cum flos succisus aratro // Languescit moriens ».

de la Restauration, il y a une poésie, c'est bien celle du passé, mais ce passé ne peut pas effacer les leçons de la Révolution et de l'Empire. La volonté perpétuelle de Chateaubriand de concilier des idées parfois radicalement opposées, d'établir une sorte de synthèse à partir des éléments contradictoires, cet équilibre délicat entre les contraires est un trait significatif de sa pensée politique<sup>43</sup>. Pair de France, ambassadeur, ministre et journaliste, Chateaubriand s'appuie sur les valeurs chrétiennes dans la vie politique et propose un modèle aristocratique. Il ne s'agit point de retourner à une forme anachronique qui rendrait impossible toute sorte de progrès, et encore moins de faire l'éloge d'une aristocratie hautaine qui ne pense qu'à conserver ses propres prérogatives. L'idéal aristocratique de Chateaubriand repose essentiellement sur l'image du « gentilhomme-citoyen – Bayard et Scipion réunis – chef de file, meneur d'opinion, et prescripteur de comportement »<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Il se considère comme un « nageur entre deux rives ».

<sup>44</sup> Cf. *Grands écrits politiques*, t. I, p. 16 : « Une société ne vit pas sans modèle. La sienne n'était pas plus utopique qu'une autre ; Chateaubriand se souvient encore de Rousseau, mais il prône une citoyenneté imprégnée de valeurs aristocratiques, mise au service d'une monarchie républicaine ».

Anita ILLIKMANN

**Stendhal, « outlaw » de la création littéraire**  
**Réflexion sur le fonctionnement des normes littéraires**  
**dans les écrits intimes de Stendhal**

*La création stendhalienne tient de l'art du lapidaire ou de l'illustrateur ; tous deux accompagnent et créent une forme qui leur est donnée ou suggérée ; sans la présence d'une forme, d'un moule, le texte stendhalien n'arrive qu'à l'incomplétude.<sup>1</sup>*

**La notion de littérature**

Nous nous servirons, à titre d'exergue, de l'idée que Jean-Jacques Hamm propose dans son œuvre sur le texte stendhalien. Cette citation met en évidence l'importance d'une forme lors de la création stendhalienne, forme sans laquelle toute unité serait impossible.

Dans le cadre de cet article, nous essayerons d'interpréter, au sens large du terme, la relation de Stendhal à cette forme, qui assure une cohésion interne. Dans ce contexte, nous entendons par « forme » l'expression des normes de l'écriture littéraire qui englobera, à notre sens, la question de la littérature en tant que telle, c'est-à-dire la problématique des genres dans les textes dits intimes de Stendhal<sup>2</sup>. La question des genres est d'autant plus intéressante que notre analyse portera sur les œuvres qualifiées d'intimes de l'auteur, domaine très discuté au sein non seulement de la littérature déjà, mais aussi, et au même titre, dans l'œuvre stendhalienne.

Nous aimerions nous appuyer lors du développement des éléments susmentionnés sur les œuvres théoriques de Tzvetan Todorov, notamment sur *Les genres du discours* et la *Poétique de la Prose*, et sur un texte important de Maurice Blanchot, *Le livre à venir*. L'axe principal de l'analyse est bien sûr constitué par ces œuvres, mais nous n'excluons pas non plus, a priori, la possibilité de nous référer à des théories d'autres auteurs.

Pour une meilleure compréhension des problèmes relatifs à une classification générique des œuvres littéraires, il nous paraît nécessaire de commencer par la présentation de la crise de la notion de littérature elle-même.

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques HAMM, *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, Sherbrook (Québec), Naaman, 1986, p. 39.

<sup>2</sup> STENDHAL, *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, 1955 (Bibl. de la Pléiade), « Avertissement » par Henry Martineau.

*Il faut commencer par mettre en doute la légitimité de la notion de littérature : ce n'est pas parce que le mot existe ou parce qu'il se trouve à la base d'une institution universitaire que la chose va de soi.*<sup>3</sup>

Au début de son livre, *Les genres du discours*, Todorov expose son idée de base, en évoquant l'éparpillement de la littérature actuelle. Il développe sa conception sur l'aspect fonctionnel et structural de la littérature en remontant à l'antiquité, pour proposer aux lecteurs des définitions plausibles de l'entité « littérature ».

Todorov affirme que, dans les écrits des théoriciens de l'art occidental, on retrouve les mêmes définitions depuis l'antiquité jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'on peut ainsi constater qu'en général, l'art « ...est une imitation différente selon le matériau qu'on utilise »<sup>4</sup> et que, par conséquent, la littérature est « ...une imitation par le langage, tout comme la peinture est imitation par l'image »<sup>5</sup>.

Plus précisément, la littérature n'est pas « n'importe quelle imitation, car on n'imité pas nécessairement les choses réelles mais les choses fictives, qui n'ont pas besoin d'avoir existé »<sup>6</sup>.

Ces conceptions nous conduisent à la première définition structuraliste de la littérature, selon laquelle la littérature est fiction. Cette définition sera modifiée et contestée au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce à des œuvres par des théoriciens comme de l'abbé Batteux<sup>7</sup> et de Karl Philipp Moritz, qui proposent<sup>8</sup> une deuxième définition de la littérature basée sur la beauté intransitive<sup>9</sup>, et non utilitaire.

Par le biais d'un tout petit glissement de sens, l'on peut se permettre de faire un détour par le domaine des écrits intimes de Stendhal. En effet, la « fiction », l'un des mots clés présent dans la définition de la littérature citée ci-dessus, y joue un rôle bien modifié et non négligeable. De plus, les textes intimes, neufs<sup>10</sup> au sein de la littérature, sont un terrain de prédilection pour les discussions portant sur la question de littérature et non-littérature, et des limites entre les deux.

L'axe « fiction » évoque cette fois la question de la vérité, qui surgit incontestablement sur les pages d'écriture intime de Stendhal, et qui pourra être qualifiée, selon nous, de jeu de transparence.

---

<sup>3</sup> Tzvetan TODOROV, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 13.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Batteux, *Les Beaux arts réduits à un même principe* (1746), in TODOROV, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>8</sup> Karl Philipp MORITZ, *Essai de réunion de tous les beaux-arts et sciences sous la notion d'accomplissement en soi*, 1785, p. 17.

<sup>9</sup> MORITZ : « Le beau véritable consiste en ce qu'une chose ne se signifie qu'elle-même, ne se désigne qu'elle-même, qu'elle est un accompli en soi. » in TODOROV, *ibid.*

<sup>10</sup> C'est avec les confessions de Rousseau que l'autobiographie acquiert le droit de citoyen parmi les genres littéraires.

## Littéraire et non-littéraire confondus chez Stendhal

Voyons quelques exemples de ce genre d'écriture dans les écrits intimes de Stendhal :

*Quel encouragement à être vrai, et simplement, il n'y a que cela qui tienne.[...]Qu'ai-je donc été ? Je ne le saurais. A quel ami, quelque éclairé qu'il soit, puis-je le demander ? M. di Fiofi] lui-même ne pourrait me donner d'avis. A quel ami ai-je dit un mot de mes chagrins d'amour ?<sup>11</sup>*

*Mais combien ne faut-il pas de précaution pour ne pas mentir !<sup>12</sup>*

Nous ne pouvons cependant pas nous empêcher de penser que l'auteur, en proie aux doutes, le « drapeau de la transparence absolue » entre les mains, n'est pas exempt d'intentions bien fondées. L'autodérision dont il fait preuve n'a d'autre but que d'exprimer son désir de ne pas déplaire et d'être sincère. Il anticipe également la crise de la notion de littérature, explicitée plus tard par Todorov et Blanchot<sup>13</sup>.

Ce fait nous paraît d'autant plus intéressant que nous savons bien que les œuvres intimes de Stendhal semblent déjà relever de ce domaine « incertain », entre littérature et non-littérature<sup>14</sup>. Dans le vocabulaire stendhalien des écrits intimes, se trouvent déjà exprimées les idées de Blanchot.

C'est exactement la même préoccupation, bien que concentrée autour de son ego, nommée plus tard « déconstruction de la langue »<sup>15</sup>, que Stendhal nous laisse percevoir dans ses œuvres intimes. Il fait l'expérience de se heurter aux obstacles soulevés par la langue, ou plus exactement par l'impuissance de la langue : « On gâte des sentiments si tendres à les raconter en détail. »<sup>16</sup>. Son attitude à l'égard de la langue sera érigée en un système exceptionnel.

### Le système « macaroni »

<sup>11</sup> STENDHAL, « Vic de Henry Brulard », in *Œuvres intimes*, p. 5.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>13</sup> Todorov n'est pas la seule personne à mettre en doute la notion de la littérature. Maurice Blanchot refuse même la possibilité de la définition de la littérature et parle de la disparition de celle-ci : « Mais précisément, l'essence de la littérature, c'est d'échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise : elle n'est jamais déjà là, elle est toujours à retrouver ou à réinventer. » in Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 273. « ...l'expérience de la littérature est l'épreuve de la dispersion, elle est l'approche de ce qui échappe à l'unité, expérience de ce qui est sans entente, sans accord, sans droit, l'erreur et le dehors, l'insaisissable et l'irrégulier. » *ibid.*, p. 279.

<sup>14</sup> Cf. BLANCHOT : «...l'ensemble des rites, le cérémonial évident ou discret par lequel, indépendamment de ce que l'on veut exprimer et de la manière dont on l'exprime, s'annonce cet événement, que ce qui est écrit appartient à la littérature, que celui qui le lit de la littérature ». <sup>14</sup>

<sup>15</sup> Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

<sup>16</sup> *Œuvres intimes*, p. 395.

Le lecteur des œuvres intimes rencontre une série d'éléments particuliers qui traduisent l'effort de l'écrivain de s'exprimer (c'est-à-dire écrire au sens utilisé plus tard par Maurice Blanchot) malgré la langue. Les techniques introduites par Stendhal sont les pseudonymes<sup>17</sup>, les croquis, les marginalias et la mosaïque composée de langues étrangères. Le système stendhalien de pseudonymes est sans pareil à cette époque dans la littérature universelle. Il préfère non seulement désigner par l'intermédiaire une quantité imposante de pseudonymes<sup>18</sup>, mais il les utilise aussi pour masquer le vrai nom de ses parents ou de ses connaissances<sup>19</sup> dans ses œuvres autobiographiques. Le système est complété par l'altération des noms de lieu.<sup>20</sup>

Par croquis, nous entendons les dessins esquissés partout dans les manuscrits. Il faut cependant souligner que ces dessins ne proviennent d'une volonté gratuite de dessiner ; ils jouent un rôle précis. Présents dans la marge ou entre les lignes, les croquis font partie du texte, dont la compréhension est impossible si on les en isole. Même si ces dessins servent d'illustration à certaines parties des textes, et assument surtout la fonction de traduire les pensées que l'auteur est incapable de transmettre par la voie conventionnelle de la communication littéraire. Autrement dit, Stendhal a recours à l'expression visuelle d'une réalité insaisissable. *La vie de Henry Brulard* en fournit un abondant échantillonnage. Les lieux sont représentés<sup>21</sup>, mais jamais les personnages ou les visages<sup>22</sup>, puisque « e visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence. En même temps, le visage est ce qui nous interdit de tuer »<sup>23</sup>.

Les marginalias sont d'une rare ampleur au sein des œuvres intimes. Ces annotations en marge des manuscrits<sup>24</sup> confèrent un contenu intime, généralement codé et frôlant souvent l'indicible et l'illisible. Béatrice Didier les dénomme en fait marginalias, en raison de leur dimension exceptionnelle et de leur importance particulière, et les considère comme des œuvres spéciales.

### **Le mélange des langues**

Nous pensons néanmoins que l'effet le plus choquant que Stendhal met en œuvre dans ses écrits intimes est le mélange de langues étrangères dans le tissu

---

<sup>17</sup> Gérard GENETTE, « Stendhal », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

<sup>18</sup> L'exemple le plus frappant est celui de son œuvre autobiographique où il entreprend d'écrire l'histoire de sa propre vie sous un nom autre que celui qu'il a reçu lors de sa naissance. Ce nom Henry Brulard ne coïncide ni avec le nom civil de l'auteur, ni avec son nom d'auteur Stendhal. En outre on peut mentionner le nom Dominique qu'il se donne dans les *Souvenirs d'égotisme*, ou le nom Banti qu'il reçoit de la part de son ami Crozet.

<sup>19</sup> Aussi Alexandrine Daru apparaît dans les écrits intimes sous le nom de Bérulle.

<sup>20</sup> Il écrit Omar ou Omer pour désigner Rome.

<sup>21</sup> Par exemple le dessin de la ville de Grenoble qui se figure à la page 28 de *la Vie de Henry Brulard*, ou quatre pages plus tard un croquis fait sur l'intérieur de la maison paternelle.

<sup>22</sup> Le visage est tabou, celui de la mère infigurable.

<sup>23</sup> Levinas, *Éthique et infini*, cité par Béatrice DIDIER, *Stendhal autobiographe*, Écrivains, Paris, P.U.F., 1983, p. 25.

<sup>24</sup> Mais présentes aussi en marge des livres lus par l'auteur.



textuel français. Le plurilinguisme, à savoir l'usage simultané du français langue maternelle, de l'anglais, de l'italien, de l'allemand et du latin, répond chez Stendhal à un désir constant de secret qui traduit le désarroi d'un auteur à la recherche d'une écriture capable d'exprimer l'insaisissable. Par ses sauts d'une langue à l'autre, il brise la musique et la logique de la langue. Les mots étrangers rompent le rythme quotidien de l'écriture, en imposant de petits arrêts dans le parcours linéaire du texte. L'on peut en déduire que le fait de dire le *moi* par et au travers d'une langue déformée, grimaçante, cache une exigence d'autodérision, de déguisement, ou vise à établir une distance considérable par rapport à lui-même.

Cette quête d'un nouveau moyen de communication, qui évoque en même temps l'évasion stendhalienne, s'opère par ce système codé, composé aussi bien de pseudonymes que de croquis, de marginalias et de mélange de langues. Ces éléments traduisent tous un graphisme très riche quant aux moyens d'expression. Les pseudonymes peuvent être considérés comme les noms propres de ce langage codé, les croquis peuvent faire allusion à des onomatopées transformées en images, tandis que les marginalias sont les petites règles normatives de cette langue *stendhalisée*.

### L'éclatement de la notion de « genres littéraires »

L'éclatement de la littérature, de la langue de la littérature pose évidemment aussi la question des genres :

*Le problème des genres est l'un des plus anciens de la poétique, et de l'antiquité jusqu'à nos jours, la définition des genres, leur nombre, leurs relations mutuelles n'ont jamais cessé de prêter à discussion.*<sup>25</sup>

La volonté de classer ou de réglementer des textes littéraires peut paraître logique, mais en même temps difficile à mettre en œuvre. Todorov souligne qu'il n'y a pas un « avant » aux genres<sup>26</sup>. Maïrice Blanchot n'hésite pas à refuser catégoriquement toute tentative visant à classer les textes littéraires du point de vue générique<sup>27</sup>.

De ce point de vue, Stendhal est un intéressant « prédécesseur » des études littéraires modernes. Lorsque Todorov souligne la difficulté de l'étude des genres, vu que toute grande œuvre donne naissance à un nouveau genre en transgressant les règles antérieures, il mentionne à titre d'exemple *La Chartreuse de Parme*, et

<sup>25</sup> Yves STALLONI, *Les genres littéraires*, Paris, Dunot, 1997, p.13.

<sup>26</sup> Il ajoute cependant qu'il est très difficile de trouver une propriété commune à deux textes. Selon Todorov il convient d'appeler genres : « ...les seules classes de textes qui ont été perçues comme telle au cours de l'histoire. » TODOROV, *Op. cit.*, p. 49. « ...n'importe quel aspect du discours peut être rendu obligatoire. » *ibid.* p. 50.

<sup>27</sup> « Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre ». BLANCHOT, *Op. cit.*, pp. 272-273.

affirme que cette œuvre est non seulement l'un des grands romans français du début du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi un foyer du genre de « roman stendhalien »<sup>28</sup>.

L'œuvre intime de Stendhal montre que les genres intimes avaient non seulement rejoint les genres littéraires, mais engendrent encore aujourd'hui des débats. Les écritures intimes de Stendhal témoignent d'une très forte cohésion qui ne nous autorise pas à les traiter séparément. Les écrits en question ne forment qu'une unité en raison de l'enchaînement des ouvrages inachevés, à savoir le *Journal*, les *Souvenirs d'Égotismes*, et la *Vie de Henry Brulard* ne relatent que les différentes parties d'une histoire unique, de l'histoire de la vie de l'auteur.

Le 18 avril 1801, Stendhal entreprend de tenir un journal au jour le jour. Il le rédige sans penser qu'il pourrait être recueilli et imprimé. En 1814, très occupé par la publication de sa première œuvre Haydn, Métabas et Mozart et par l'élaboration de nouveaux livres, il renonce à fixer chaque soir ses expériences.

Plus tard, il poursuit son œuvre en écrivant les *Souvenirs d'Égotisme*, et la *Vie de Henry Brulard*, que le public pourrait éventuellement lire<sup>29</sup> un jour. Ces trois ouvrages tronqués constituent l'essentiel de ses écrits intimes. Malgré la variété des tons, voire même des genres de ces ouvrages, ils présentent une sorte de biographie continue de Stendhal. Ainsi la *Vie de Henry Brulard* relate-t-elle la première période de sa vie<sup>30</sup>, dont le *Journal*<sup>31</sup> constitue la suite logique. Enfin les *Souvenirs d'Égotisme*<sup>32</sup> sont quant à eux la continuation du *Journal*.<sup>33</sup>

Nous estimons judicieux de relever non seulement la cohésion engendrée paradoxalement par l'inachèvement des œuvres, mais également la fluidité des genres, dont la fonction est considérable de ce point de vue. Il n'est pas du tout choquant de prendre en considération l'opinion que formule Lessing au sujet des genres : « La cohérence interne, et non la conformité à une règle externe, est ce qui assure le succès de l'œuvre. [...] les règles étouffent le génie. »<sup>34</sup> De même, le formaliste russe Tomachevski insiste sur le caractère « temporaire » de la classification générique. « On ne peut établir aucune classification logique et ferme

<sup>28</sup> TODOROV, *Poétique de la prose*, p. 10.

<sup>29</sup> « L'écriture stendhalienne s'offre sans réserve à ce risque immaîtrisable qu'est le devenir culturel. Risques de mort. "Mes confessions n'existeront donc plus trente ans après avoir été imprimées, si les Je et le Moi assomment trop les lecteurs", mais aussi chance d'une rencontre vivante : "De plus, s'il y a succès, je cours la chance d'être lu en 1900 par les âmes que j'aime..." », Jacques NEEFS, « Lucie Leuwen : le destinataire des manuscrits », in *Écriture du Romantisme I. Stendhal*, Paris, P.U.V., 1988, pp. 42-43.

<sup>30</sup> Périodes d'enfance, son séparation de la famille par son départ pour Paris, jusqu'à son arrivée en Italie.

<sup>31</sup> Elle raconte les événements entre 1801 et 1823.

<sup>32</sup> Stendhal se met à écrire cette œuvre en 1832, trois ans avant d'entreprendre la *Vie de Henry Brulard*. Son zèle ne dure que douze jours et le 4 juillet il l'abandonne. Cet ouvrage relate quelques-unes des épisodes marquant son séjour fait à Milan de 1814 à 1821.

<sup>33</sup> A propos de l'écriture de Stendhal J. Neefs met en relief sa technique à part qui consiste à toujours vouloir saisir les moments fugitifs de la vie. Par conséquent, « Rien de plus étranger à Stendhal que le partage programmatique flaubertien : plans, scénarios d'ensemble, scénarios détaillés, notes de lecture, brouillons (page par page) pour l'élaboration de l'œuvre... » NEEFS, *Op. cit.*, p. 55. « L'inachèvement (...) est de fait la sauvegarde de ce continu silencieux du réel qui ne cesse d'être "à être", et auquel le moi appartient, infiniment. » *ibid.*, p. 57.

<sup>34</sup> Cité par TODOROV, *Op. cit.*, p. 40.

des genres : leur distinction est toujours historique, c'est-à-dire justifiée uniquement pour un temps donné. »<sup>35</sup>

Les points de vue de Lessing et de Tomachevski nous paraissent trouver leur écho dans les réflexions que formule V. Del Litto à propos de la définition de l'essence de cette écriture à la Stendhal, c'est-à-dire une écriture sans frontières nettes entre les genres :

*Depuis le jour où il a commencé à manier la plume – et il a commencé de bonne heure – jusqu'au moment où la mort est venue la lui arracher des mains, Stendhal n'a écrit, en fait, qu'une œuvre unique. [...] L'œuvre stendhalienne fait littéralement corps avec l'auteur [...]*

*... aux romans et aux nouvelles se mêlent des relations de voyage, des pamphlets, des autobiographies, des essais philosophiques, de critique littéraire, musicale, d'histoire, d'art.*<sup>36</sup>

La particularité de son écriture n'empêche pas Stendhal de se référer aux ancêtres, comme par exemple à la *Poétique* d'Aristote. Il ne faut cependant pas perdre de vue que sa réflexion à ce niveau n'est pas exempte d'ironie. En analysant l'aspect de l'achèvement et de l'inachèvement chez Stendhal, J.-J. Hamm ne manque pas de citer une opinion que l'auteur a formulée à propos de la *Poétique* dans le *Journal Littéraire* :

*Le 3 mai 1803, Henri Beyle note à propos de la Poétique qu'il a retrouvé plusieurs de ses principes dans Aristote. Il ne mentionne pas alors lesquelles et, si l'on pouvait détecter dans le Journal littéraire de l'époque quelques préceptes aristotéliens, l'on aurait certaine difficulté à retrouver dans l'œuvre produite à partir de 1814 la trace des règles d'Aristote.*<sup>37</sup>

Dans la collection des œuvres intimes réalisée par la Pléiade, on ne trouve qu'une seule référence à Aristote, mais celle-ci présente une nuance ironique qu'il est impossible d'apercevoir. Il exprime, par rapport à la figure de Pierre Corneille, l'idée suivante :

*Il y a exception pour cet homme simple et grand, Pierre Corneille, suivant moi insensément supérieur à Racine, ce courtisan rempli d'adresse et de bien-dire. Les règles d'Aristote ou prétendues telles, étaient un obstacle ainsi que les vers pour ce poète original.*<sup>38</sup>

Outre ce rejet des préceptes aristotéliens, Stendhal ne se soucie trop de préserver la « netteté » de son style dans le cadre des genres intimes. Par l'intégration des éléments de texte appartenant aux formes brèves, il parvient à réaliser un vrai mélange littéraire.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Cité par STALLONI, *Op. cit.*, p. 110.

<sup>36</sup> V. DEL LITTO « Le journal intime et ses formes littéraires », *Actes du colloque de septembre 1975*, Genève, Éd. Librairie Droz S.A., 1978.

<sup>37</sup> HAMM, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>38</sup> STENDHAL, *Op. cit.*, p. 351.

<sup>39</sup> Ce qui justifiera les mots d'Alain Montandon sur les formes brèves : « Toute classification manquera de pertinence, d'une manière ou autre, tant les différentes formes se recoupent et se chevauchent. » Alain

L'œuvre de Stendhal ne constitue pas une exception à la mise en valeur des formes brèves. On peut citer, à titre d'exemple, l'*extrait* très présent dans ses écrits intimes, préférence qui s'explique par son attirance envers le Code Civil. Besoin est cependant de souligner qu'il n'a jamais pratiqué les formes brèves de manière pure, à savoir sous forme de publication de recueils de maximes, par exemple. Elles sont toujours insérées dans le tissu des textes intimes. Ce qui n'est pas surprenant car le journal intime est un espace de prédilection pour les formes brèves. Comme le constate Alain Montandon :

*Pourtant celui qui veut noter au jour le jour les faits et pensées doit très fréquemment adopter l'annotation courte, qui sert de memento, sans développement. Le désir de fixer un instant précis, mémorable, requiert la recherche d'une formule dense et concise qui rende pleinement l'instantané fugitif.*<sup>40</sup>

Malgré la richesse des formes et du contenu, l'écriture intime de Stendhal témoigne toujours d'une cohésion insolite. Son *Journal* ainsi que *La Vie de Henry Brulard* nous offrent une série d'exemples au niveau des formes brèves, par exemple le journal en tant que « ramasse-miette du temps », représentant de la quotidienneté, jouant d'une liberté complète d'écriture, sans aucune obligation de se soumettre aux règles ou à une organisation quelconque. « L'immédiateté d'impression et d'expression est incompatible avec une amplification qui transformerait la nature même de l'entreprise. »<sup>41</sup>

Habituellement classée parmi les autobiographies, *La Vie de Henry Brulard* est caractérisée par une structure, une organisation moins flexible que le journal, ce qui n'empêche pas Stendhal d'y appliquer systématiquement les mêmes stratégies (fragmentation des textes par l'insertion des récits de voyage, des calculs, des statistiques, des pensées, etc. mélange des langues étrangères, croquis, etc.) que dans le *Journal*.

Il convient de souligner que l'usage fréquent d'un vocabulaire administratif, comme « je prends l'arrêté », « je propose donc l'arrêté suivant », « je décrète d'y travailler huit jours » trahit le fonctionnement d'un esprit mathématique propre à Stendhal. Il essaie de prendre possession du monde par cette manie de faire des relevés, de remplir bien des pages par des énumérations.

A propos d'un voyage dans la Brianza (25-29 août 1818), il précise par exemple les informations suivantes :

<i>Vis[mar]a a payé : café au lait. Il lire »</i>	<i>[soldi]</i>
<i>A la veuve soi-disant belle..... 1 - » -</i>	
<i>A la peccatrice..... 3 - 7 ½ -</i>	
<i>Au barcajuolo..... 3 - » -</i>	
<i>B[ey]le] a donné au maq[ue]</i>	
<i>-reau]..... » - 13 -</i>	
<i>Étrenne à la casa Pino..... 2- 15 -</i>	

---

MONTANDON, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p.5.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 10.

<i>Café.....</i>	<i>» - 14</i>	<i>-</i>
<i>Pour gazettes.....</i>	<i>» - 10</i>	<i>-</i>
	<i>12-19 ½</i>	<i>-</i>
<i>Vismara doit à Beyle .....</i>	<i>4lire</i>	<i>8 ½ soldi</i>

La liste d'exemples pertinents serait longue à établir ; sa logique est particulière, et ils montrent que Stendhal ne se soumet pas à un ordre imposant des barrières entre les différents genres littéraires (journal, mémoire, autobiographie).

L'étude de la notion de la littérature, en particulier celle de la mise en doute de la langue de la littérature, constitue l'un des axes principaux de l'écriture intime de Stendhal. Il ne faut cependant pas oublier que ces questions sont essentiellement en rapport avec l'expression d'une réalité intérieure, de l'ego. On ne peut ignorer le reflet des réflexions de l'auteur dans les écrits intimes sur l'aspect *littérature*, mais il faut souligner que c'est surtout autour du déchirement du moi que ces idées gravitent. La problématique des genres, et la cavalcade des formes brèves insérées dans les écrits intimes ne reflètent que trop bien la préoccupation d'un auteur à la recherche d'un moyen de s'exprimer et de réagir par rapport aux rites établis dans la littérature. Nous nous risquons à formuler l'hypothèse que, dans ce sens, Stendhal anticipe sur les auteurs modernes dans la quête de la littérature de l'avenir, comme par exemple Todorov ou Blanchot.



Géza SZÁSZ

## La contribution des collections de voyages de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à la lecture des récits de voyage

Apparue au XVIII<sup>e</sup> siècle en France et en Europe occidentale, la « vogue » des récits de voyage semble se maintenir tout au long de la première moitié du XIX<sup>e</sup>. Outre les itinéraires traditionnels (tel le voyage en Italie ou le Grand Tour européen) et des récits de découvertes géographiques, on publie désormais la description des voyages dans des contrées jusque-là interdites (comme l'intérieur de l'Afrique) ou peu fréquentées (par exemple la Hongrie)<sup>1</sup>. En même temps, on observe l'apparition, à côté des voyages initiatiques ou de statistique, du voyage romantique et, dans les années 1820-1830, du voyage touristique.

Parallèlement on peut remarquer l'élargissement spectaculaire du *public lecteur*. Dès les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, le *public littéraire*, jusque-là constitué des classes cultivées de l'élite s'élargit à la petite bourgeoisie, en la formant à une culture plus élevée<sup>2</sup>. L'alphabétisation progressive des masses populaires, puissamment soutenue par une nouvelle législation sur l'Instruction publique<sup>3</sup>, aboutit à l'aptitude du peuple à la lecture<sup>4</sup>. Ces changements, aussi bien qu'un besoin accru de connaissances positives sur le monde et d'un goût pour l'exotisme, auraient dû entraîner non seulement le développement de la diffusion de l'imprimé (notamment par colportage), mais aussi une véritable explosion du marché de l'imprimé. Cependant, toutes les études relatives à l'histoire de l'édition pendant la période de la Restauration et de la Monarchie de Juillet (1814-1848) concordent sur un point : malgré l'appétit de lecture évident du public, les tirages des livres restèrent faibles (avec une moyenne de 600 à 1000 exemplaires lors de la première édition) et les entreprises d'édition n'étaient que très peu rentables<sup>5</sup>. Tous les chercheurs

<sup>1</sup> Pour une orientation bibliographique dans le domaine de l'histoire du récit de voyage, voir G. SZÁSZ, « L'utilisation des *Voyages* au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », *Acta Romanica, Tomus XIX*, Szeged, 1999, pp. 73-78.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet J. HABERMAS, *L'espace public*, Paris, 1978, p. 173. Les expressions en italiques sont également empruntées à cet auteur.

<sup>3</sup> Cf. la « loi Guizot » de 1833 sur l'instruction primaire.

<sup>4</sup> Sur l'alphabétisation des masses populaires et la généralisation de la scolarisation, voir C. GOHIER, *La lecture publique à Angers au XIX<sup>e</sup> siècle*, mémoire D.E.A., Angers, 1993, pp. 71-72 ; F. FURET-W. SACHS, « La croissance de l'alphabétisation en France. XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle », *Annales* 29 (1974), p. 726. Sur la lecture, voir P. ORECCHIONI, « Presse, livre et littérature au XIX<sup>e</sup> siècle », *Le livre et la presse. Revue française d'histoire du livre*, t. IV (1974), n° 7, pp. 34-37. Sur la lecture populaire, voir M. AGULHON, « Le problème de la culture populaire en France autour de 1848 », *Romantisme* 9 (1975), pp. 54-59 ; M. CRUBELLIER, *Histoire culturelle de la France. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1974, pp. 72-73 ; N. RICHTER, *La lecture et ses institutions*, Le Mans, 1987, pp. 137-150 et 173-177.

<sup>5</sup> Pour le résumé des difficultés de l'édition pendant les années 1820-1830, voir par exemple ORECCHIONI, *Op. cit.*, pp. 38-40 ; I. OLIVERO, *L'invention de la collection. De la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX<sup>e</sup> siècle*, s. l., 1999, pp. 65-67.

s'accordent sur la cause principale de ce phénomène : la cherté du livre<sup>6</sup>. L'achat de livres entiers s'étant avéré impossible, cet « appétit » dut se satisfaire par l'intermédiaire de structures de diffusion bon marché et adaptables à la pénurie de « matières premières » (des livres comme de l'argent).

Les bibliothèques publiques ne pouvaient pas encore jouer leur rôle dans cette période<sup>7</sup>, et on inventa donc d'autres moyens d'accès aux ouvrages imprimés (entre autres, les récits de voyage). C'est ainsi que les cabinets de lecture connurent leur âge d'or sous la Restauration et la Monarchie de Juillet. Ces institutions furent particulièrement répandues à Paris<sup>8</sup>. (En 1829, on en comptait 29 et, en 1845, 198 dans les différents quartiers de la capitale<sup>9</sup>.) Elles proposaient, sur place ou à domicile, des journaux, des livres et des revues, en contrepartie d'une somme (« abonnement ») relativement modique<sup>10</sup>. Sur leurs rangs figuraient les différentes collections, livrées (selon une « invention » éditoriale du XVIII<sup>e</sup> siècle) sous forme de cahiers composés de 8 à 9 feuillets, qui rendaient ainsi faciles l'acquisition et le prêt à domicile. A vrai dire, les collections imprimées ne représentaient pas une nouveauté : elles existaient déjà depuis le XV<sup>e</sup> siècle, mais leur publication devint un « phénomène culturel européen » à partir des années 1820-1830, alors que la crise de la librairie (due justement aux raisons susmentionnées) obligeait les éditeurs à faire imprimer les séries de livres en plusieurs volumes. Résultats d'une compilation spécifique, les collections vendues par souscription ou par abonnement<sup>11</sup>, devaient s'avérer une forme éditoriale particulièrement convenable à la diffusion des récits de voyage. On observe par exemple une véritable prolifération de *choix* ou *collections de voyage* dès les années 1820, et leur vogue perdure jusqu'aux années 1850. (Cette date devant correspondre en grandes lignes aux débuts de la diffusion des livres en grande quantité et à bon prix.)

Malgré l'importance qu'elles jouaient dans la diffusion des *Voyages* (et des connaissances), les collections de voyage n'ont pas fait, jusqu'à présent, l'objet d'études sérieuses et approfondies. Nous essaierons donc de faire par la suite une synthèse rapide de leurs traits caractéristiques et de leurs thèmes, pour terminer par la présentation (à l'aide d'exemples concrets) de la manière dont elles interprétaient leurs sujets.

Les récits des voyages furent, dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, un des genres les plus lus et considérés en même temps comme une source de connaissances sur le monde contemporain et sur l'histoire de l'homme. Dès lors, le besoin de réunir les plus importants récits en une seule bibliothèque se manifesta assez tôt. *L'Histoire*

---

<sup>6</sup> Un livre de deux volumes aurait coûté à la fin des années 1820 l'équivalent de 40-45 kilos de pain. Voir ORECCHIONI, *Op. cit.*, p. 38 ; C. PICHOS, « Pour une sociologie des faits littéraires : Les cabinets de lecture à Paris durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Annales* 14 (1959), p. 527.

<sup>7</sup> Sur les causes de leur « absence », voir par ex. RICHTER, *Op. cit.*, pp. 169-179.

<sup>8</sup> Cf. PICHOS, *Op. cit.*, p. 522.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 526.

<sup>10</sup> Pour la définition et les caractéristiques générales des cabinets de lecture (surtout parisiens) voir par ex. F. Parent, « Les cabinets de lecture dans Paris : pratiques culturelles et espace social sous la Restauration », *Annales* 34 (1979), pp. 1016-1021 ; GOHIER, *Op. cit.*, p. 79 ; PICHOS, *Op. cit.*, pp. 522-526.

<sup>11</sup> OLIVERO, *Op. cit.*, pp. 65-67.



*générale des Voyages ou nouvelle collection de toutes les relations de voyages par terre et par mer qui ont été publiées jusqu'à présent dans les différentes langues de toutes les nations connues* en 20 volumes, dont la publication fut entreprise par l'abbé Prévost en 1746, et dont le dernier volume parut en 1789, était considérée, malgré l'adjectif « nouvelle » (bien qu'elle ait été « la traduction d'une médiocre compilation anglaise »<sup>12</sup>) comme l'archétype de toutes les collections du XIX<sup>e</sup> siècle, et constituait une sorte de référence (parfois négative) pour tous les éditeurs. (Elle fut d'ailleurs immédiatement suivie de l'*Abrégé de l'Histoire générale des Voyages* de La Harpe, en 32 volumes !)

A en croire aux différentes notices bibliographiques publiées dans la presse de l'époque, les éditeurs voulaient présenter les derniers voyages, à l'aide d'un appareil critique, en en écartant « ce faux merveilleux que réclame le roman historique, ces détails personnels propres seulement aux correspondances familières, et ces observations longuement scientifiques, excellentes à consigner dans des Mémoires offerts à l'Institut ». Leur objectif était de les mettre « entre les mains de la jeunesse française... [pour qu'elle puisse] apprendre à aimer d'une ardeur égale la science, la morale et la liberté »<sup>13</sup>.

Une collection de voyages devenait en cela plus qu'un simple recueil de textes : au nom de la vérité et de la raison, l'éditeur critiquait (ou feignait de critiquer) et « nettoyait » les récits pour en faire une « bonne lecture ».

Les collections offraient souvent plus que des récits de voyages. Conformément aux exigences d'un public avide de connaître le monde, on fit paraître, outre les extraits de *Voyages*, des notices sur un sujet précis (tel le « fameux vin de Tokaï »), des « mélanges de géographie », des statistiques diverses (allant des chiffres de la pauvreté à Londres jusqu'aux effectifs de la marine française) et de « curieuses » histoires, des récits d'incendies ou de naufrages, destinés à émouvoir le lecteur. On doit cependant noter qu'à une époque où prendre la mer présentait encore beaucoup de risques, et que la société française, essentiellement rurale, ne parvenait pas encore à maîtriser les moyens de lutte contre le feu, ces sujets figuraient parmi les préoccupations d'un très grand nombre de lecteurs<sup>14</sup>.

Outre les recueils hérités du XVIII<sup>e</sup> siècle, un grand nombre de publications servaient des fins de vulgarisation des connaissances. Certaines d'entre elles sont présentes même dans les catalogues des bibliothèques de province, et ont été favorablement accueillies par la presse, ce qui prouve pour nous leur importance. On y trouve avant tout la *Bibliothèque universelle des voyages* publiée par Albert Montémont (46 volumes), sa « continuation » (par le même éditeur), sous le titre de *Voyages nouveaux par mer et par terre* (5 volumes), l'*Histoire générale des voyages* de C. A. Walckenaër, le *Journal des voyages* de Verneur (44 volumes), le *Choix de*

<sup>12</sup> Cf. *Le Constitutionnel* du 22 septembre 1822, p. 4, notice bibliographique (annonce publicitaire) du *Choix des Voyages dans les quatre parties du monde, ou Précis des voyages les plus intéressants par terre et par mer, entrepris depuis l'année 1806 jusqu'à ce jour par J. Mac-Carthy, traducteur du dernier Voyage en Chine, du Voyage à Tripoli, etc.* (Paris, 1822).

<sup>13</sup> Cf. à ce propos *Le Constitutionnel*, loc. cit.

<sup>14</sup> Au sujet de l'incendie, voir par ex. J.-C. FARCY, « Incendies et incendiaires en Eure-et-Loir au XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 12 (1996), pp. 17-29.

voyages de Mac-Carthy (10 volumes), Le *Voyageur moderne* d'Elisabeth le Bon (6 volumes) et le *Recueil de voyages et de mémoires* publié par la Société de Géographie (6 volumes)<sup>15</sup>.

La *Bibliothèque universelle des voyages* de Montémont mérite une attention particulière, et cela pour plusieurs raisons. On peut y noter clairement la volonté d'organiser les voyages en un système, afin de prouver qu'ils constituent effectivement l'école de l'homme, un moyen d'élargir ses horizons et de s'affranchir de ses préjugés. C'est dans ce sens que l'auteur présente sa méthode dans l'avant-propos. Il brosse d'abord un « rapide coup d'œil historique sur les voyages qui ont eu lieu depuis les temps les plus reculés jusqu'à la découverte du nouvel hémisphère » (des Phéniciens jusqu'à la reprise de l'expansion extérieure au XV<sup>e</sup> siècle) afin d'établir un lien entre les voyages anciens et modernes<sup>16</sup>. Son œuvre est en fait divisée en deux grandes parties, la première relatant les grands voyages « autour du monde » (à commencer par Diaz) et la seconde, « les relations particulières à chacune des grandes divisions [continents] du globe »<sup>17</sup>. Il agence les textes dans un ordre chronologique, « pour mieux apprécier le progrès »<sup>18</sup>.

L'éditeur affirme avoir eu comme sources les « relations originales », ou, faute de mieux, les « grandes collections » ou compilations françaises ou étrangères (comme celles de l'abbé Prévost et de La Harpe), en évitant les « éléments superflus » (par exemple les « détails nautiques » dans les voyages de découverte), en se concentrant sur la description du pays, des mœurs, usages, productions et gouvernements<sup>19</sup>. S'y retrouvent donc toutes les caractéristiques exigées par les contemporains<sup>20</sup>.

La composition de la collection nous en dit long sur l'intérêt porté par les lecteurs aux différents continents ; sur les quarante-six volumes de la *Bibliothèque*, seuls les trois derniers (parus en 1836) décrivent des voyages en Europe. Parmi ceux-ci, la Hongrie y figure à deux reprises, par le *Voyage de Constantinople en Angleterre* du révérend Walsh (1821-1825)<sup>21</sup> et le *Voyage sur le Danube* (1834)

---

<sup>15</sup> A. MONTEMONT, *Bibliothèque universelle des voyages effectués par mer ou par terre dans les diverses parties du monde, depuis les premières découvertes jusqu'à nous jours*, 46 vols., Paris, Armand-Aubrée, 1833-1836 ; A. MONTEMONT, *Voyages nouveaux par mer et par terre effectués ou publiés de 1837 à 1847 dans les diverses parties du monde*, 5 vols, Paris, A. René, 1847 ; VERNEUR, *Journal des voyages*, 44 vols., Paris, 1821-1829 ; J. MAC-CARTHY, *Choix de voyages dans les quatre parties du monde, ou Précis des voyages les plus intéressants par terre et par mer, entrepris depuis l'année 1806 jusqu'à ce jour*, 10 vols., Paris, Locard et Davi, 1821 ; E. LE BON, *Voyageur moderne, ou Extrait des voyages les plus récents dans les quatre parties du monde publiés en plusieurs langues jusqu'en 1821*, 6 vols., Paris, A. Eymay, Bruxelles, Demat, 1821-1822 ; Société de Géographie (éd.), *Recueil de voyages et de mémoires*, 6 vols., Paris, A. Bertrand, 1830-1840. Cf. le *Catalogue des imprimés de la Bibliothèque municipale d'Angers*, Paris, 1871-1875 ; *Catalogue méthodique de la Bibliothèque Publique de Nantes*, Nantes, 1867.

<sup>16</sup> MONTEMONT, *Bibliothèque universelle des voyages...*, t. I, pp. 1-12.

<sup>17</sup> MONTEMONT, *Op. cit.*, p. 12.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Cf. *Le Constitutionnel*, loc. cit.

<sup>21</sup> MONTEMONT, *Op. cit.*, t. XLIV, pp. 1-132 (la Hongrie : pp. 119-131).

d'un autre Anglais, Michel Quin<sup>22</sup>. On doit également mentionner le résumé de la description statistique de l'Autriche de Marcel de Serres, dans le tome quarante-six<sup>23</sup>. (Les trois volumes contiennent dans leur ensemble trente-cinq *Voyages* européens, du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle.)

Phénomène curieux, le voyage de Quin est rapporté dans le tome cinq de la continuation de la *Bibliothèque* de Montémont, sous le prétexte qu'il ne figurait pas dans la collection précédente ! Il est vrai que, cette fois, il ne publie plus le texte intégral<sup>24</sup>. Un deuxième voyage de Hongrie trouve aussi place dans le même volume : le *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée, par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie* (exécuté en 1837, publié en 1840 et 1842) du comte Anatole Demidoff, un aristocrate russe installé à Paris<sup>25</sup>. Il s'agit également d'un résumé du voyage. Largement utilisée depuis longtemps pour des raisons matérielles et techniques (notamment le manque de place) mais aussi pour pouvoir mieux respecter la conception de l'éditeur, cette pratique trouve une nouvelle raison d'être due à l'évolution de la législation de l'édition. Les textes ayant été publiés peu de temps auparavant, la version intégrale n'aurait pu être reproduite que moyennant les droits d'auteur<sup>26</sup>.

Le « mot d'avant-propos » de cette édition nous fournit d'ailleurs de précieux renseignements sur l'importance du récit de voyage pendant les années 1830-1840, et sur les raisons de la publication des collections de voyages.

D'après Montémont, le voyage est la « philosophie qui marche », et son récit joindrait l'attrait du roman aux enseignements de l'histoire, tout en reposant l'esprit et en élargissant l'horizon de l'homme. C'est par le voyage que l'homme apprendrait à reconnaître, à comparer et à juger, et deviendrait enfin meilleur. Du voyage résulterait ainsi « un plus grand capital social »<sup>27</sup>. Le but d'un tel recueil serait de faire parvenir au « grand public » et aux « hommes spéciaux » (les spécialistes) les récits les plus intéressants publiés en France et à l'étranger<sup>28</sup>. Du coup, la collection de voyages deviendrait elle aussi un instrument de connaissance (et de conquête) du monde, par la compréhension des différentes civilisations.

Le tome quarante-six de la *Bibliothèque universelle des voyages* de Montémont résume en quelque treize pages l'œuvre de Marcel de Serres, *Voyage en Autriche*, publiée en 1814 en quatre volumes. La Hongrie est décrite tout au long de trois pages (dont une est en fait consacrée au peuple vagabond des Tziganes). Le résumé de Montémont reproduit exactement tous les stéréotypes négatifs énumérés

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 133-353 (la Hongrie : pp. 133-161).

<sup>23</sup> MONTEMONT, *Op. cit.*, t. XLVI, pp. 217-240.

<sup>24</sup> Cf. MONTEMONT, *Voyages nouveaux...*, t. V, p. 111. Le résumé du voyage en Hongrie de QUIN : *ibid.*, pp. 111-114.

<sup>25</sup> MONTEMONT, *Op. cit.*, t. V, pp. 73-110 (la Hongrie : pp. 78-81). Notons que dans le cas de la présente collection, les cinq volumes sont consacrés chacun à un continent (*Voyages autour du monde, Australie, Océanie ; Afrique ; Asie ; Amérique ; Europe*) ; ainsi tout le cinquième porte sur l'Europe et contient douze voyages.

<sup>26</sup> Cf. à ce propos MONTEMONT, *Op. cit.*, t. I, pp. III-IV. Le *Voyage* de Quin a été publié sous forme de livre à Paris en 1836.

<sup>27</sup> MONTEMONT, *Op. cit.*, t. I, pp. I-III.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. IV.

par Marcel de Serres (qui n'a d'ailleurs jamais mis le pied en Hongrie et, résidant à Vienne, recueillait ses informations de sources autrichiennes ou allemandes). Ainsi le Hongrois reste chez Montémont aussi « naturellement fier », « plus vif que spirituel », et « ombrage ses lèvres par de longues et noires moustaches, qui donnent à sa figure un air plus belliqueux »<sup>29</sup>. L'éditeur a beau se cacher derrière la formule « dit M. Marcel de Serres » (citée un peu plus haut dans le texte)<sup>30</sup>, on se demande où le fameux appareil critique est disparu.

La tâche de l'éditeur était sans doute plus facile lorsqu'il s'agissait de résumer un voyage réellement entrepris. Ainsi, dans le cas du voyage de Quin, il pouvait aisément retracer l'itinéraire et reprendre la brève description des choses vues. La prise de distance par rapport au texte du récit est aussi plus évidente, par l'emploi fréquent de la troisième personne du singulier. L'éditeur peut par conséquent raconter le voyage d'autrui :

*Arrivé à Pesth, l'Anglais Quin songea tout aussitôt à descendre le Danube sur le bateau à vapeur dont le service venait d'être établi. Sa première halte fut à Mohacs pour embarquer de la houille et du bois. Ce lieu, dont nous avons déjà parlé dans l'analyse de M. Demidoff, n'est guère, dit M. Quin, qu'un grand village bâti avec la simplicité la plus rustique.*<sup>31</sup>

On peut constater que la publication de plusieurs récits (ou de leurs résumés) dans la même collection permettait à l'éditeur d'éviter les répétitions, mais réduisit en même temps la valeur critique de l'ouvrage, puisqu'il y manquait la confrontation des différentes descriptions. Les détails rapportés sont tout aussi arbitrairement choisis ; ni les circonstances du voyage de Quin en Hongrie, ni son séjour à Pest, ni ses rencontres ne figurent dans le résumé. C'est donc dans ce sens qu'on doit comprendre le travail de « nettoyage du texte ».

Malgré ces défauts, les collections de voyages offraient au grand public français la possibilité de connaître les pays étrangers et de tenir compte de leur évolution grâce aux récits des différentes périodes. Elles se considéraient en fait comme autant de moyens de connaître d'autres civilisations et de remarquer les

---

<sup>29</sup> MONTEMONT, *Bibliothèque universelle des voyages...*, t. XLVI, pp. 223-224. Cf. M. DE SERRES, *Voyage en Autriche ou essai statistique et géographique sur cet empire. Avec une Carte physique, des Coupes de nivellement et divers Tableaux comparatifs sur l'étendue et la population de l'Autriche*, Tomes I-IV et tableaux, Paris, A. Bertrand, 1814. Voir également G. SZASZ, « La Hongrie et les Hongrois chez Marcel de Serres », *Régions, Nations, Europe. Actes du colloque de Szeged (25-26 octobre 1999)*, Szeged, 2000, pp. 119-125.

<sup>30</sup> MONTEMONT, *Op. cit.*, p. 222.

<sup>31</sup> MONTEMONT, *Voyages nouveaux...*, t. V, p. 112.

progrès de l'esprit humain. Leurs mérites sont par ailleurs incontestables en ce qui concerne la vulgarisation des récits écrits en d'autres langues que le français. Ces collections ont ainsi joué un rôle très important dans l'élargissement de l'horizon des lecteurs français. On ne peut cependant oublier que leur contenu et que leur composition répondaient à des exigences bien précises, et que leur succès était en grande partie imputable aux difficultés du marché de l'édition.



Ida KERESZTÚRSZKI

## Le fonctionnement de l'horizon d'attente pratique dans la réception populaire des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue

« ... les mystères sont la réalité même ... »

*La donnée ... vous apparaît ici dans sa majestueuse simplicité. C'est la peinture des aventures d'un prince de la Confédération germanique, qui fait à Paris le métier d'un agent de la police de la Sûreté, et qui trouve sa fille, également princesse de la Confédération germanique, faisant, dans un bouge de la Cité, un métier beaucoup moins élevé que le sien<sup>1</sup>.*

C'est ainsi qu'Alfred Nettement résume dans ses *Etudes critiques sur le feuilleton-roman* (1845) les *Mystères de Paris* (1842-43) de Sue. Cette présentation aussi courte que malicieuse anticipe bien sur les futures difficultés de canonisation du roman de Sue. En fait, Sue est presque absent dans les histoires littéraires générales françaises « normatives », qui ne traitent l'auteur qu'en tant que représentant du genre du roman-feuilleton ou du roman populaire. Malgré l'hostilité de la critique de l'époque, les *Mystères de Paris* a connu un succès inouï dès sa publication initiale dans le *Journal des Débats*.

Pourquoi cette divergence spectaculaire entre la réception « officielle » et celle des masses ? Nous nous servirons du corpus unique des lettres écrites à Sue par ses lecteurs au cours de la publication initiale de son roman<sup>2</sup> pour tenter de reconstruire le fonctionnement de l'horizon d'attente<sup>3</sup> de ces lecteurs non-professionnels. Pour la présente analyse, nous émettons l'hypothèse suivante : le succès du roman et quelques traits particuliers dans son interprétation de masse ont été assurés par la publication du roman aux formats d'occasionnels (journaux, libelles, etc.) d'une part, et, de l'autre, par la notion de fiction spécifique formée dans la tête des lecteurs populaires du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le plan de notre article prendra pour point de départ l'esquisse de l'histoire de la publication du roman de Sue. Nous passerons ensuite à la présentation des lettres lectoriales qui objectiveront pour nous un aspect de l'horizon d'attente des lecteurs populaires. Suivra la typologie des modes de lectures propres au XIX<sup>e</sup> siècle. La fin de notre travail sera consacrée à l'analyse du fonctionnement de la pratique d'interprétation de ces lecteurs par l'application de certains éléments de l'esthétique de réception formulée par Wolfgang Iser.

<sup>1</sup> Alfred NETTEMENT, *Etudes critiques sur le feuilleton-roman*, 1845, cité par Jean-Louis BORY, *Dandy mais socialiste. Eugène Sue*, Paris, Hachette Littérature, 1962, p. 251.

<sup>2</sup> Jean-Pierre GALVAN, *Les mystères de Paris. Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris, Harmattan, 1998.

<sup>3</sup> Hans-Robert JAUSS, « Horizontszerkezet és dialogicitás », in Hans-Robert JAUSS, *Recepcióelmélet - esztétikai tapasztalat - irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1999, pp. 271-320.

## La publication et la réception du roman

En dépit de sa réception critique très négative, le roman de Sue a joui d'une popularité inouïe dès sa parution en journal. Il faut savoir que les *Mystères de Paris* ont été publiés pour la première fois dans la rubrique de feuilleton du *Journal des Débats* entre le 19 juin 1842 et le 15 octobre 1843. Le succès de cette publication en tranches a été décrit en ces termes par un célèbre contemporain, Théophile Gautier :

*Tout le monde a dévoré les Mystères de Paris, même les gens qui ne savent pas lire : ceux-là se les sont fait réciter par quelque portier érudit et de bonne volonté, les êtres les plus étrangers à toute espèce de littérature connaissaient la Goualeuse, le Chourineur, la Chouette, Tortillard et le Maître d'École. Toute la France s'est occupée, pendant plus d'un an, des aventures du prince Rodolphe, avant de s'occuper de ses propres affaires. Des malades ont attendu pour mourir la fin des Mystères de Paris ; le magique La suite à demain les entraînait de jour en jour, et la mort comprenait qu'ils ne seraient pas tranquilles dans l'autre monde s'ils ne connaissaient le dévouement de cette bizarre épopée<sup>4</sup>.*

Au moment de sa première publication le roman de Sue n'était pas seulement accessible au public vraiment alphabétisé. La vicomtesse de Launay raconte dans une de ses lettres que Paris a été envahi par les motifs du roman de Sue, même servi en pain d'épice. Une fois, en se baladant dans la ville, elle s'arrêta devant une baraque portant l'affiche suivante : « Les Mystères de Paris par Eugène Sue, scène mimique par M. Julien ». Et ce Julien représentait à lui seul la Goualeuse, Jacques Ferrand, Rigolette, M. Pipelet, M. d'Harville, le Maître d'École, Lady Sarah, et Tortillard. Le public bien informé reconnaissait en un instant tous les personnages...

Même malgré le fait que la disponibilité des numéros du *Journal des Débats* publiant les tranches actuelles du roman était très questionnable même au cours de la publication du roman :

*Il ne faut pas supposer que la fureur, la rage d'engouement suscité par Les Mystères de Paris fût restreint à une classe, et à la classe la moins éclairée. Quand ils paraissaient périodiquement dans les Débats, il fallait retenir le journal plusieurs heures d'avance, car, à moins d'être abonné, il était impossible de l'avoir dans les cabinets de lecture, où on était censé le trouver. On vous riait franchement au nez si vous vous hasardiez à le demander après avoir payé vos deux sous d'entrée<sup>5</sup>.*

Il est donc clair que le roman a commencé sa fulgurante carrière dans un format différent de celui des lectures livresques familier pour les lecteurs du XX-XXI<sup>e</sup> siècles.

---

<sup>4</sup> Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique*, Paris, 1858-59, 6 vols., vol. III, pp. 161-162, cité par Nora ATKINSON, *Eugène sue et le roman-feuilleton*, Nemours, André Lesot, 1929, p. 67.

<sup>5</sup> Charles SIMON, *La vie parisienne à travers le XIX<sup>e</sup> siècle*, 1900, cité par BORY, *Op. cit.*, p. 272.



## Le passage du feuilleton au livre

Après l'histoire de la publication de presse, nous poursuivrons par celle du livre de Sue. Après avoir terminé l'écriture des chapitres initiaux de son roman, l'auteur a signé un contrat avec l'éditeur Gosselin pour un livre de deux volumes, mais finalement il en a écrit dix.<sup>6</sup> Quant au nombre des tirages du roman, entre 1841 et 1845, *Les mystères de Paris* a été placé au 11<sup>e</sup> rang parmi les best-sellers français, après les *Fables* de La Fontaine et le *Catéchisme historique* de Fleury, qui occupait alors la première place.<sup>7</sup> De plus, pendant les cinq années qui suivirent, c'est-à-dire entre 1845 et 1850, le roman gardait presque la même popularité, en occupant le 13<sup>e</sup> rang des tirages.<sup>8</sup>

Il est sans doute intéressant de mentionner qu'un exemple représentatif de la vaste diffusion du roman se trouve à la bibliothèque départementale de la ville de Szeged ; qui renferme trois éditions différentes dans la langue originale, de même que les deux traductions différentes en hongrois. Dans d'autres bibliothèques, nombreuses sont les séries tronquées du roman de Sue, et les fiches de catalogue sans référence : tous deux témoignent également de la popularité des *Mystères de Paris*.

Si nous examinons les éditions françaises de la bibliothèque départementale de Szeged dans l'ordre chronologique, une série de onze volumes in-16<sup>o</sup> est la première, suivie de deux autres formats très particuliers.<sup>9</sup> L'un des deux ne compte qu'un seul volume in-4<sup>o</sup>, fortement usé, de 384 pages, illustré de gravures quelquefois décapitées par les ciseaux des lecteurs, sans véritable page de titre, sans table des matières. Le nom de l'imprimeur n'est même indiqué que par une note presque invisible en bas de page. La première page contient une illustration de deux figures masculines assises sur deux tonneaux, à leurs côtés, la figure de Fleur de Marie, héroïne principale des *Mystères de Paris* et la figure du juif errant, héros de l'autre grand succès de Sue.<sup>10</sup> Entre les figures des deux hommes, sur un blason ovale, se trouve l'inscription suivante : « *Œuvres illustrées d'Eugène Sue* ». Plus bas, on trouve le titre proprement dit du roman, et brusquement une illustration de la scène initiale, celle d'une table du Tapis-franc avec tout autour, Fleur de Marie, Rodolphe et le Chourineur. Cette image est entourée par le texte même du roman. Son format, en deux colonnes séparées par une ligne verticale, ainsi que les caractères très petits (de 8 ou 9 points) nous suggèrent qu'on a en présence soit d'une des nombreuses rééditions en libelles bon marché, dépourvue, dans ce cas, de sa couverture, soit d'une publication en tranches dans le supplément littéraire d'un journal. En même temps, il est à noter que le découpage en parties et en chapitres ne suit pas la répartition en pages.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> BORY, *Op. cit.*, p. 245.

<sup>7</sup> Pour les statistiques détaillées de tirages voir l'*Histoire de l'édition française* tome III, Roger CHARTIER, et Henri-Jean MARTIN (dirs.), Paris, Promodis, 1983, p. 376 et p. 379.

<sup>8</sup> Voir *Op. cit.*, pp. 378-379.

<sup>9</sup> Eugène SUE, *Les mystères de Paris*, Bruxelles, Mémine, Cans et C<sup>ie</sup>, 1843, 11 vols.

<sup>10</sup> Eugène SUE, *Le Juif errant*, Paris, Constitutionnel, du 25-6-1844 au 26-8-1845.

<sup>11</sup> Eugène SUE, *Les mystères de Paris*, *Œuvres illustrées* d'Eugène Sue, Paris, Imprimerie Schneider.

La troisième édition en deux tomes se trouvant dans la bibliothèque de Szeged nous paraît quant à elle plus élaborée, puisqu'elle est la seule à contenir une véritable table des matières. Elle est également ornée de nombreuses illustrations et d'un bon nombre de dessins supplémentaires sur un papier plus épais que celui du texte. Ces dessins représentent les scènes principales ou les héros indépendamment du contexte de leur apparition dans le roman.<sup>12</sup> Ces illustrations détachables étaient certainement destinées à poursuivre leur propre carrière placardées sur les murs des chambres de nombreux lecteurs... Toutefois, le succès du roman ne se limitait pas à la France (pas non plus à la Hongrie), mais l'œuvre de Sue jouissait d'une incroyable popularité dans de nombreux pays européens. Des publications simultanées de presse, au format de suppléments, de libelles, et des « livres » cousus ou collés de ces derniers, avec les traductions et les adaptations livresques multilingues ont fourni au roman des conditions de lecture uniques, et diffèrent largement de celles de la lecture proprement livresque.

Du point de vue de la réception, il est intéressant de mentionner la pile de lettres lectoriales qui est parvenue à l'auteur pendant une année et demie, période de la publication de son roman en feuilleton dans le *Journal des Débats*. Sainte-Beuve en a connu plus de mille ; 347 ont été conservés à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.<sup>13</sup> Etant donné que les lettres lectoriales témoignent du même succès, nous trouvons intéressant d'en faire maintenant l'objet d'une analyse plus détaillée.

Les réactions de lecteurs peuvent être classées en trois types majeurs.<sup>14</sup> Le premier groupe d'admirateurs s'adresse à l'auteur en lui demandant autographes, entretiens, en lui envoyant des cadeaux et des fleurs, etc. À côté de ce culte de la figure de l'auteur, les deux derniers groupes de lecteurs font un usage très remarquable du roman de Sue. L'auteur a été confronté à bon nombre de réflexions sur la question sociale traitée dans son roman, mais, il a également dû répondre à une foule de demandes et de propositions de secours financiers.<sup>15</sup> Par la suite, nous nous concentrerons sur les exemples de ce dernier groupe d'utilisateurs du roman de Sue.

Pour nous accoutumer à l'usage fonctionnel d'un texte littéraire, activité en effet assez éloignée des pratiques herméneutiques traditionnelles, voyons d'abord une lettre de vocation semi-littéraire, semi-fonctionnelle, écrite par Victor de Cabarrus, officier des lanciers. Il s'adresse à Sue afin d'obtenir de nouvelles tranches du roman :

*... je ne suis que trop pauvre pour le lui acheter et de son côté ma pauvre tante avec laquelle je partage les quelques miettes de pain que l'on me réserve sur le grand Banquet du Budget de l'état, ne peut nulle part se procurer votre remarquable ouvrage : ne me refusez point, monsieur, et veuillez me le confier neuf ou vieux ... Si*

---

<sup>12</sup> Eugène SUE, *Les mystères de Paris*, Edition illustrée, Bruxelles, Société Belge de librairie, Hauman et C<sup>ie</sup>, 1844, 2 vols. Pour la présente analyse, nous avons eu recours parmi les trois éditions disponibles à celle de 1844 de Bruxelles, comme c'est la seule variante contenant une table des matières.

<sup>13</sup> GALVAN, *Op. cit.*

<sup>14</sup> Anne-Marie THIESSE, « L'éducation sociale d'un romancier. Le cas d'Eugène Sue », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 82/83, avril-juin, 1980. pp. 50-63.

<sup>15</sup> *Op. cit.* p. 60.

*avec votre recommandation votre éditeur M. Charles Gosselin consentait à me le vendre avec des termes, c'est-à-dire dix francs par mois, ma position pourrait encore me permettre de faire ce sacrifice et je vous assure que je m'estimerai heureux de posséder dans mon étroite bibliothèque une œuvre qui devrait mieux appréciée encore ... Vos aperçus philosophiques sont d'une très grande autorité et la rénovation sociale qu'on peut ne plus regarder comme une creuse Utopie après avoir lu votre honorable production et je le crois du moins un Eldorado que l'Europe et la France surtout seraient heureuses de posséder.*

*Agréez l'hommage de ma plus haute considération.*

*Victor de CABARRUS, anc. Officier de lanciers (armée impériale)*

*13, rue de la Michodière, le 15 décembre 1843<sup>16</sup>*

Un usage suivant, encore moins habituel pour le goût de l'herméneute, envisage Rodolphe, principal personnage charitable du roman, comme une connaissance de Sue, et partant là, comme une source potentielle d'aide financière réelle :

*Monsieur Sue,*

*Je me trouve à Paris sans argent et sans ouvrage j'ai envie de travailler et d'être honnête je ne puis trouver d'ouvrage j'en pense qu'en m'adressant à vous vous pourriez me faire connaître Monsieur le Grand Duc de Gérolstein c'est-à-dire Rodolphe comme vous le nommez le plus communément dans les mystères de Paris. Vous en faites tant d'éloges qu'il est impossible qu'il m'aide pas en quelque chose. J'attends de votre complaisance le service de me faire savoir où je pourrais lui écrire ou si vous voulez bien me permettre je vous adresserai une lettre que vous lui ferez parvenir vous même. Ne croyez pas au moins que ce soit une plaisanterie non c'est la vérité d'ailleurs voici mon adresse: E. Bazire, hôtel de Saxe, Rue Jacob, 12, faubourg St. Germain, à Paris.*

*Soyez assez bon pour me répondre de suite j'attends avec impatience car je compte sur vous.*

*J'ai bien l'honneur d'être votre très humble serviteur.*

*E. Bazire<sup>17</sup>*

Les interprétations les plus fonctionnelles comparent Sue à son héros du point de vue de sa générosité, en le pressant à de telles actions de charité : « Monsieur, dans votre livre, il y a tant de paroles consolantes, votre Rodolphe est si bon, si généreux, si compatissant, il aime tant à faire le bien que j'ai espéré en vous [...] Soyez, Monsieur, aussi bon que votre Rodolphe ... » (Lettre datée du 7 juillet, 1843, signée J. Farnault). « Je me suis persuadée que vous avez l'âme généreuse et charitable de Rodolphe ... » (Lettre datée du 19 juillet, 1843, signée Madame Castin) « Rappelez vous que dans votre ouvrage, il est dit qu'il faut secourir celui qui souffre, non pas demain, mais aujourd'hui ... J'attendrai donc, vous ma Providence, que vous m'annonciez tout de suite l'heureux moment auquel je pourrai vous voir ... » (Lettre datée du 18 octobre, 1843, signée Antonia, veuve

<sup>16</sup> Lettre citée par ATKINSON, *Op. cit.*, p. 70.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 74.

d'Agros).<sup>18</sup> Ces exemples très frappants démontrent que les expéditeurs de ces lettres ont directement appliqué les similarités du contenu de leur lecture à leur propre situation sociale.

Ce qui peut paraître encore plus intéressant, c'est que ces lettres aient véritablement reçu une réponse de l'écrivain. Après avoir lu les premières lettres quémendateuses, Sue a envoyé de l'argent à ceux qui lui en avaient demandé, comme en témoignent les lettres de remerciements qui ont suivi les demandes. Consécutivement à la diminution de ses ressources financières, il a passé les lettres des aumôniers à ses connaissances mondaines plus fortunées (comme la baronne de Rotschild, ou le vicomte d'Orsay), et aux lecteurs de son roman qui, conduits par leur vocations philanthropiques, se sont adressées à lui. En collaboration avec Sue, le journal intitulé la *Ruche Populaire*, rédigé exclusivement par des ouvriers, a finalement lancé une liste régulière des infortunés méritant la générosité de quelques donateurs.<sup>19</sup>

Ce mouvement charitable est finalement devenu un facteur inséparable du roman lui-même. Nous ne savons pas si ce fût l'intention de l'auteur ou celle des éditeurs, mais à la fin de certaines éditions, sous le titre de « Notes » ou celui d'« Appendice », ont été incluses certaines lettres de Sue et celles des lecteurs qui nous informent sur les réformes sociales engendrées par le roman.<sup>20</sup> Dans la première de ces lettres, c'est Sue lui-même qui attire l'attention de ses lecteurs sur le mouvement de la *Ruche Populaire*, en dirigeant gentiment ses lecteurs charitables vers la rédaction du journal. En même temps, une lettre adressée à l'auteur nous informe sur la constitution d'une banque de prêts gratuits pour les chômeurs. Nous y trouvons également la lettre d'un diplomate français délégué au Piémont, et celle d'un avocat d'Amsterdam adressée à l'auteur, et évoquant les passages du Code Civil piémontais et hollandais assurant l'égalité des infortunés devant la Court. Fiction et vie pratique ont ainsi été complètement mêlées dans ces éditions.

Dans le meilleur des cas, une telle interprétation référentielle fait naître un sourire indulgent sur le visage du lecteur possédant une formation d'esthétique de création ou de représentation. Même le sociologue Anne-Marie Thiesse réclame une approche *littéraire* des lecteurs de Sue :

*Aucune des lettres reçues par l'écrivain ne célèbre son talent littéraire si ce n'est pour le définir aussitôt par la valeur morale du sujet abordé et du projet attribué à l'écrivain, et faire de lui le précurseur d'une 'nouvelle littérature', correspondant à un usage social qui ne soit pas la simple jouissance esthétique des 'classes supérieures'.<sup>21</sup>*

De surcroît, elle caractérise les lettres demandant de l'aumône et l'activité charitable de l'auteur de « projection forcée de la fiction sur le réel... »<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> THIESSE, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>20</sup> Voir n. 9 et n. 11.

<sup>21</sup> THIESSE, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>22</sup> *Ibid.*

## Les bases théoriques

Si l'on essaie de reconstruire la stratégie d'interprétation de ces lecteurs soit infortunés, soit charitables, il est cependant incertain qu'ils soient détenteurs d'une notion véritablement élaborée de la fiction. Une typologie des modes représentatifs de la lecture du XIX<sup>e</sup> siècle, fournie par l'historien Reinhardt Wittmann, présente cinq variantes de lecteurs caractéristiques de l'époque. En suivant la typologie des activités lectoriales, nous aurions sans doute une meilleure compréhension des diverses stratégies de lecture de la période examinée.

A propos de la révolution quantitative et qualitative de lecture de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Reinhardt Wittmann a donc distingué cinq modes de lecture, en les caractérisant comme des types soit vieillissants, soit contemporains.<sup>23</sup> Ceux qui déchiffraient à haute voix ou à mi-voix, avec beaucoup de peine, les exemplaires de la littérature de colportage, de la Bible et de quelques calendriers, bref de simples textes écrits en grands caractères et en paragraphes courts, constituent les cercles les plus vastes, ruraux ou pauvres citadins de la *lecture « sauvage »*.<sup>24</sup> On trouve dans le deuxième groupe les *lecteurs érudits*, courbés sur des folios à la recherche d'une connaissance démodée, de caractère essentiellement polihistorique ou encyclopédique, lecteurs conduits par une motivation opposée à ce premier groupe de lecteurs, mais qui pratiquent toujours les formes vieillissantes.<sup>25</sup> Dans le modèle wittmannien, le troisième groupe parmi les groupes vieillissants est celui de la *lecture* appelée « *sentimentale* ». Isolés du monde par le biais de leur lecture passionnée, les amis de Werther et de Pamela, qui lisent pour retrouver les principes et valeurs moraux, communiquent – par un anachronisme – avec leur propre soi psychologique par la lecture.<sup>26</sup> La *lecture moderne* ou *pratique* évolue à partir de ces trois derniers groupes.<sup>27</sup> Wittmann met très fortement l'accent sur le fait, qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la *lecture herméneutique*, forme la plus évoluée de la lecture, n'est pratiquée que par une minorité négligeable des lecteurs.<sup>28</sup>

Compte tenu du rapport curieux à la fiction par la majorité des lecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, de même que de l'activité de fonctionnalisation du roman de Sue par une bonne part de ses lecteurs, nous pouvons constater que le troisième groupe des correspondants de Sue, c'est-à-dire les demandeurs et les offrants d'aumône, portent en même temps les traits typiques des lecteurs « *sauvages* », *pratiques* et *sentimentaux*. Pour pouvoir analyser cette position lectoriale, il est indispensable de souligner les différences entre son fonctionnement et entre celui de la position *herméneutique*. Hans Robert Jauss accentue l'importance de cette différenciation, en distinguant la pratique d'*interprétation* professionnelle de celle de la *réception*

<sup>23</sup> Reinhardt WITTMANN, « Une révolution de la lecture à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle » in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Guglielmo CAVALLLO et Roger CHARTIER (dirs.), Paris, Seuil, (1995), 1997, pp. 331-365.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 349.

quotidienne. Tandis que le premier s'organise autour d'axes paradigmatiques de genres littéraires, ou s'oriente par des concepts de style, etc., le deuxième répond aux horizons d'attente pratiques et métaphysiques jusqu'ici faiblement exploités.<sup>29</sup> Les réactions lectoriales directes au roman de Sue nous permettent de découvrir cette terre inconnue du fonctionnement quotidien de l'expérience esthétique.

Nous nous proposons à présent de suivre la théorie de Wolfgang Iser qui fournit un modèle du fonctionnement des textes de fiction. Comme c'est la lecture herméneutique qui constitue la base de la théorie de réception d'Iser, nous n'appliquerons son modèle que d'une manière complémentaire. Selon la thèse d'Iser, dans le cas d'une œuvre littéraire, l'évocation de n'importe quelle sorte de référentialité n'est jamais sans difficulté.<sup>30</sup> D'après lui, le problème réside dans la définition des textes littéraires comme fictionnels. La notion de fiction se produit donc par opposition au concept de réalité, opposition qui complique toute interrogation sur la référentialité d'un texte fictionnel. Au lieu de l'opposition évoquée, Iser prend position pour une relation de communication entre les éléments de la réalité et ceux de la fiction dans les œuvres littéraires. Par cette modification d'éclairage, il transforme la question ontologique de la fictionnalité en un problème fonctionnel. Il déclare en même temps que le lecteur et le texte littéraire sont partenaires dans la situation de communication, et ce n'est donc plus la signification, mais l'effet du texte, c'est-à-dire, la fonction de la littérature qui est au cœur de son analyse littéraire<sup>31</sup>.

C'est la théorie des actes de parole qui constitue la trame du modèle de réception d'Iser. Selon Searle, un acte de parole constitue l'unité minimale d'une conversation quelle que soit la langue. La fonction de ces actes est de conditionner la réception des signes linguistiques, et de mettre le récepteur en contact avec les réalités non-textuelles. Austin divise ces actes de paroles en deux catégories, dont la première, qu'il définit comme « *constative* » peut être testée par la question vrai/faux. L'autre catégorie, nommée « *performative* » se distingue par la condition d'obtenir un succès ou un échec. Contrairement aux actes constatifs, qui ne dépendent pas du contexte, les actes performatifs sont en correspondance avec les faits et produisent un changement dans le contexte. Leur succès dépend d'une convention valide, et pour le locuteur et pour le récepteur<sup>32</sup>. Les actes performatifs peuvent échouer dans le cas où l'intention du locuteur n'est pas perçue par le récepteur, ou si un élément qui est caché ou absent de la situation de communication. En somme, un acte de parole performatif a échoué dans le cas où il est mal compris, obscur ou indéterminé.

Pour pouvoir comprendre le fonctionnement de la déformation de la compréhension de la fiction chez Sue, une interprétation qui était finalement acceptée par l'auteur lui-même, il nous faudra recourir à une sous-division de la

---

<sup>29</sup> JAUSS, *Op. cit.*, p. 142.

<sup>30</sup> Wolfgang ISER, « The Reality of Fiction. A functionalist Model of the Literary Text », in *The Act of Reading, A Theory of Aesthetic Response*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore et Londres (l'allemand original 1976), 1987, pp. 53-103. p. 53.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 54-56.

catégorie des actes performatifs. Austin en distingue trois, dont le premier, nommé « acte locutionnaire ». Dans le deuxième groupe, l'on trouve les « actes illocutionnaires », notamment informer, commander, avertir, exécuter, etc. Enfin les « actes perlocutionnaires » représentant la modalité des énoncées, notamment les actes de persuader, de déterminer, de surprendre, etc.<sup>33</sup>

Iser met l'accent sur les actes illocutionnaires et perlocutionnaires dans le fonctionnement des textes littéraires. Dans cette perspective, il fait encore référence à Austin, pour qui l'accomplissement des actes illocutionnaires et perlocutionnaires dépend du fait qu'ils s'enracinent ou pas dans de vraies affirmations. En somme, pour Austin, l'acte performative des énoncés représente la productivité des actions linguistiques. Il affirme en revanche que, sur les phrases énoncées dans un contexte littéraire, le principe de productivité ne s'applique pas, et les considère donc comme des phrases vides et parasitiques. Contrairement à Austin, Iser attribue une fonction différente aux énoncés appartenant à un contexte littéraire. Il considère les énoncés appartenant à un contexte littéraire comme des imitations des actes de parole illocutionnaires. Dans leur cas, ce qui est prononcé ne produit pas ce qui était évoqué.<sup>34</sup> En somme, Iser n'accepte pas le caractère vide et parasitique, attribué par Austin aux énoncés venant d'un contexte littéraire, et les considère plutôt comme pourvus d'une fonction différente.<sup>35</sup>

Pour ce fonctionnement altéré, il nous faudrait recourir au processus de compréhension des messages de forme linguistique. En effet, toutes les actions linguistiques ne sont pas explicites. Par contre, la compréhension se réalise par les éléments qui sont prononcés ou impliqués dans le message. Or, quelques actes de parole contiennent des indéterminations (*indeterminacies*) nécessitant une explication. La compréhension en elle-même est donc un processus productif dont le succès n'est pas garanti par le message linguistique en soi.<sup>36</sup>

Compte tenu de ces principes de la compréhension des messages linguistiques et du point de vue d'Iser selon lequel le langage de la littérature ressemble aux actes illocutionnaires d'une fonction différente, Iser distingue deux voies de compréhension : la première est celle des langues naturelles, et la seconde est celle des textes littéraires. Selon lui, le succès des actions linguistiques naturelles dépend de la résolution des indéterminations du message par un système de référence commun au locuteur, et au récepteur, système constitué de conventions, de procédures et de garanties de sincérité. Parallèlement à cet usage pragmatique de la langue, les textes littéraires fonctionnent aussi par un processus de résolution des indéterminations. Mais, ce processus n'appartient à aucun système de référence préfiguré. Le lecteur doit ainsi découvrir lui-même le code approprié à la compréhension d'un texte donné. Autrement dit, Iser fait une distinction claire entre

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 59.

le langage littéraire et le langage pratique, en fonction de leur application fonctionnelle.<sup>37</sup>

En quoi consiste la particularité du langage littéraire ? Le langage fictionnel n'implique pas une action réelle dans un contexte réel, ce qui implique qu'il est sans aucun effet réel. Comme il traite les conventions d'une manière différente de celle des actes performatifs, ces conventions s'organisent selon une structure verticale. Dans les textes fictionnels, une sélection des conventions se produit par regroupement des conventions, qui proviennent d'une origine contextuelle fortement variée. Séparées de leurs contextes originaux, ces conventions méritent une attention particulière. Ainsi, la fonction pragmatique du langage littéraire est de dépragmatiser les conventions de la réalité qu'elle avait sélectionnées pour ses propres buts.<sup>38</sup>

### **Le cas « Sue »**

Que nous apporte ce modèle de réception au niveau de la compréhension de l'activité interprétationnelle des lecteurs infortunés et charitables, de même que l'activité caritative de l'auteur lui-même ? Sans tenir compte de la fonction dépragmatisante des textes littéraires, les lecteurs ont considéré les actes de parole et les vrais actes du roman comme une référence à leur situation actuelle, autrement dit, comme actes fonctionnels. Nous sommes convaincue que le motif central des lettres quémendateures réside dans un « faux » acte de parole performatif, plus spécifiquement illocutionnaire du roman. Dans le chapitre X de la partie I du roman intitulé « Les souhaits », Rodolphe et Fleur de Marie ont commencé à construire ensemble leur château d'Espagne. Rodolphe a prédit son ferme-modèle avec les prairies, les vaux, le clocher du village lointain, avec la gentille Madame George, que Fleur de Marie a terminé selon son propre goût. Finalement, en arrivant à Bouqueval, elle a aperçu toute émue que ses rêves se sont réalisés :

- *Comment ? dit-elle la voix palpitante d'émotion, je ne retournerai plus à Paris ? ... je pourrai rester ici ? Madame ... me le permettra ? ... Ce serait possible ? ... Ce château en Espagne de tantôt ?*
- *Le voilà réalisé.*<sup>39</sup>

Ces derniers mots de Rodolphe illustrent l'acte illocutionnaire de la réalisation de l'enchantement. D'un point de vue strictement linguistique, on peut bien sûr demander si les préconditions de la réalisation d'une prédiction existent, aux yeux de Fleur de Marie, c'étaient malgré tout ces mots de Rodolphe qui ont causé une transformation brusque dans sa situation actuelle, l'arrachant notamment à l'état misérable d'une prostituée de la sombre Cité et la transportant au ferme de Bouqueval. Parallèlement, les lecteurs ont considéré le geste de Rodolphe, par lequel il a réglé les dettes de Fleur de Marie dans le chapitre VIII intitulé « Promenade » comme un vrai bienfait, un véritable acte de don.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>39</sup> SUE, 1844, p. 44.



De même, dans le chapitre intitulé « Récompense », l'on rencontre une offrande réussie, quand, après avoir averti le Chourineur par Murph de la possibilité d'une meilleure vie, Rodolphe lui propose une boucherie à l'Ile-Adam :

- J'ai mieux que celà vous proposer, mon garçon.
- Oh, mieux, sans vous commander ... c'est difficile ... quatre francs par jour !
- J'ai mieux à vous proposer, vous dis-je, car cette boutique et mille écus que voici dans ce portefeuille, tout cela vous appartient.<sup>40</sup>

Ainsi, au lieu d'appliquer les principes d'auto-référentialité et intra-référentialité littéraire des textes fictionnels, les lecteurs de l'époque ont doté l'œuvre d'un contexte actuel, et l'ont appliquée à leur propres vies, en s'identifiant avec les héros.

Pourquoi les réactions lectoriales étaient-elles si virulentes ? Nous supposons que la cause de leur ferveur réside dans une approche cultique du personnage de l'auteur comme en témoigne la lettre écrite le 7 septembre 1843 par le vitrier Gougully: « *Personne n'osera élever la voix contre vous, parce que vous êtes la vérité, et la vérité c'est Dieu* »<sup>41</sup>, mais aussi dans la nature de la transmission des informations, en un mot, dans le média. Accompagné d'articles et entouré d'annonces, le caractère fictionnel de la rubrique du feuilleton n'était pas évident pour bon nombre de lecteurs contemporains. Enfin, la représentation moralisatrice des questions sociales par l'auteur a conduit les lecteurs à lui faire des confidences :

*Monsieur Eugène Sue,*

*Je viens à vous avec une grande confiance puis que vous connaissez si bien les fonts des cœurs ce serait pour moi un grand bonheur de pouvoir épanché mon cœur comme je croi que les mystères sont la vérité même, je voudrais pour les compléter que mons iatoire y soit aussis mais elle est affreuse elle donne dans la fausté la plus complete et je désirais que le second jaque fêrand soit connu mais dans un autre janre mais il me faudrait du courage pour le faire car j'antemps tout le monde qui dit il faudrait que les mystères soit achevez par tel chose et cest mons iatoire la personne en question les li tous les jours veulies Monsieur me pardonnez cette liberté que je prends veules me dire sil est bien emprudent.*

*veules me répondre pour jeudit 18 aut à la poste restante rue janguae rousseau.*

*Ja vous salue.*

*Mme Marie*

*a jeudi.*<sup>42</sup>

Au terme de notre analyse, nous espérons avoir pu démontrer la vérification des hypothèses que nous avons évoquées dans l'introduction. Nous avons réussi à baliser une lecture spécifique, puisque « non-professionnelle » du roman de Sue,

<sup>40</sup> SUE, 1844, p. 78.

<sup>41</sup> THIESSE, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>42</sup> BORY, *Op. cit.*, pp. 276-277.

caractérisée par l'usage pragmatique d'un texte littéraire. Lors de l'analyse, une autre perspective s'est offerte : nous sommes convaincue qu'une recherche comparative du roman de Sue et des textes de dévotion, et de ceux d'une origine du roman courtois de la *Bibliothèque bleue* accessibles à l'époque nous fournira des résultats considérables dans l'exploration d'un aspect métaphysique de l'horizon d'attente des lecteurs de Sue.

Péter TOÓKOS

## Le « dilettantisme » selon Renan

Ernest Renan était fier, et à juste titre, du premier tome de l'*Histoire des origines du christianisme*, de la *Vie de Jésus*. Au cours de l'élaboration de son œuvre, Renan prétend avoir voulu éviter de parler de lui-même et de ne pas avoir d'autre souci que l'art et la vérité<sup>1</sup>.

Ces trois critères, pourraient faire et faisaient déjà l'objet des recherches.

La *personnalité* de l'écrivain imprègne si bien chaque page de l'œuvre que la prétention d'avoir voulu éviter de parler de soi nous semble être une devise sans fondement solide. Quant à la question de la *vérité*, l'époque et la personne de Jésus feront toujours l'objet de débats scientifiques, dans le domaine de la philologie, de l'archéologie et de l'histoire religieuse. Sans vouloir mettre en doute la sincérité de l'auteur et l'étendue de ses connaissances, son chef-d'œuvre est déjà dépassé du point de vue scientifique. Les *valeurs artistiques* et littéraires de la *Vie de Jésus*, quant à elles, ont été analysées maintes fois dans les histoires littéraires ; je présenterai donc brièvement quelques idées marquantes. Tout le monde n'est pas du même avis à propos des valeurs littéraires de l'ouvrage. Proust est gêné à juste titre par « un style de Baedeker »<sup>2</sup>. Thibaudet qualifie Renan d'« historien artiste »<sup>3</sup>. Guisan admire surtout la *Vie de Jésus* pour sa musicalité<sup>4</sup>.

Dans la présente étude, nous nous engageons à mener une analyse qui relie en quelque sorte les trois critères mentionnés : à savoir le dilettantisme de l'auteur. Avant d'examiner comment ces trois critères se rencontrent dans la notion du dilettantisme, nous devons expliquer ce que nous entendons par dilettantisme.

Naturellement, ce n'est pas le sens quotidien du terme qui nous intéresse, mais sa signification positive, artistique. Cette signification a d'ailleurs beaucoup évolué au cours des siècles. D'après les recherches de Jean François Hugot, le dilettant désignait « le Romantique de la Musique »<sup>5</sup> à la fin de la Restauration. Plus tard, il a été appliqué à ceux qui sont « enclins à considérer tous les aspects de la vie sous l'angle de l'art et de l'élégance »<sup>6</sup>. Le dilettant désignait aussi quelqu'un de très proche du dandy ou du snob, mais ce sont ici d'autres connotations qui nous intéressent.

Pour éviter toute ambiguïté, nous en citerons la définition que nous allons utiliser dans notre travail, à savoir celle de Jean François Hugot : « Le dilettantisme

<sup>1</sup> Ernest RENAN, *Histoire des origines du christianisme*, t. 1., Paris, Éditions Robert Laffont, 1995, p. 18.

<sup>2</sup> PROUST, *Revue de Paris*, 15 novembre 1920, cité par Rétat, in Ernest RENAN, *Histoire des origines du christianisme*, édition Robert Laffont, 1995, t. 1, p. CCXCIX.

<sup>3</sup> Albert THIBAUDET, *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Stock, 1936, p. 306.

<sup>4</sup> Ernest GUISAN, *Renan et l'art d'écrire*, Genève, 1962, p. 82.

<sup>5</sup> Jean François HUGOT, *Le dilettantisme dans la littérature française, d'Ernest Renan à Ernest Psichari*, 1984, Paris, p. 1.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 1.

est *refus de choisir*, d'imposer une idée au monde pour le comprendre, il est refus de juger, surtout »<sup>7</sup>. Ou, en d'autres termes : « Le dilettant est l'épicurien du scepticisme, soucieux de témoigner sa sympathie envers tout et tous sans aliéner sa liberté. »<sup>8</sup> Ce qui nous intéresse dans ces définitions, c'est l'attitude de l'écrivain, c'est-à-dire ne pas se contenter d'une seule version d'un récit concret, mais à aspirer à en donner toute une série. Pour nous le dilettantisme est donc avant tout une technique de rédaction, inspirée de la vision du monde de l'auteur, un parti pris qui refuse de *choisir*, et préfère donner plusieurs réponses au lieu d'une seule.

Le dilettantisme de l'auteur provient de sa *personnalité*. Lui-même a toujours évité de choisir<sup>9</sup>, dans sa vie comme dans ses œuvres. Ce caractère engendre une démarche hésitante au cours de l'élaboration des œuvres, un compromis entre *l'art* et la *vérité* ; par l'intermédiaire de ses conjectures, ce n'est pas la vérité que Renan désigne. Il présente plutôt une série de possibilités, dans lesquelles se mêlent vérité, fantaisie et fiction.

Nous prenons pour base parmi le corpus examiné l'*Histoire des origines du christianisme*, en mettant l'accent sur le premier tome, à savoir sur la *Vie de Jésus*. Dans son ouvrage, Hugot présentait surtout les aspects philosophiques du dilettantisme dans l'œuvre de Renan ; dans ce travail, nous allons plutôt nous concentrer sur l'influence qu'exerce le dilettantisme renanien au niveau de la narration dans la *Vie de Jésus*.

Examinons d'abord comment Renan, le « dilettant » déterminé, considère la notion de la certitude historique. Malgré sa prétention d'écrire un ouvrage scientifique, il exprime souvent son incertitude. Il déclare même que la majorité de sa *Vie de Jésus* ne peut être considérée comme historiquement exacte :

*Je l'ai dit et je le répète : si l'on s'astreignait, en écrivant la vie de Jésus, à n'avancer que des choses certaines, il faudrait se borner à quelques lignes. Il a existé. Il était de Nazareth en Galilée. Il prêcha avec charme et laissa dans la mémoire de ses disciples des aphorismes qui s'y gravèrent profondément. Les deux principaux de ses disciples furent Céphas et Jean, fils de Zébédée. Il excita la haine des juifs orthodoxes, qui parviennent à le faire mettre à mort par Pontius Pilatus, alors procureur de Judée. Il fut crucifié hors de la porte de la ville. On crut peu après qu'il était ressuscité. Voilà ce que saurions avec certitude.*<sup>10</sup>

Dans ses ouvrages historiques, Renan fait beaucoup plus que présenter uniquement des choses certaines. Il distingue ce qui est sûr de ce qui est probable ou possible. Son but consiste à formuler une telle distinction :

*... toute circonstance vraie ou probable ou possible devait donc avoir sa place dans ma narration, avec sa nuance de probabilité. Dans une telle histoire, il fallait dire*

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 55. Nous soulignons.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>9</sup> Sans entrer dans les détails, nous mentionnons seulement qu'il a eu de la peine de choisir entre sa sœur et sa future femme, et il a presque fini par rester célibataire.

<sup>10</sup> Ernest RENAN, *Op. cit.*, p. 13.

*non seulement ce qui a eu lieu, mais encore ce qui a pu vraisemblablement avoir lieu.*<sup>11</sup>

Selon Georges Pholien, Renan ne subordonne pas toujours son imagination à l'observation<sup>12</sup>. Et c'est justement l'imagination qui permettra à l'auteur d'offrir à ses lecteurs une série de réponses possibles à une question donnée, au lieu d'une seule. Renan ne prétend pas percevoir clairement chaque événement des origines du christianisme. Il déclare même qu'il n'est pas possible de connaître tous les détails :

*Nous ne savons exactement le détail de rien ; ce qui importe, ce sont les lignes générales, les grands faits résultants et qui resteraient vrais quand même tous les détails seront erronés ... Certes, beaucoup de points restent impossibles à préciser dans cette recherche délicate.*<sup>13</sup>

Sans sources précises, dit Renan, le travail de l'historien se restreint à des conjectures : « L'histoire ne commence à être mise par écrit qu'à une époque où l'humanité est parvenue à un état très avancé de réflexion. [...] Les origines de Rome seront toujours un mystère »<sup>14</sup>.

Après avoir présenté ce qui est certain, Renan procède à une description de détails régie par sa propre imagination. C'est ce que lui reproche Georges Pholien : « Pour lui rien d'insignifiant, pourvu qu'il pût en tirer un tableau pittoresque ou délicat [...] Ainsi procède le romancier, non l'historien »<sup>15</sup>.

Renan déclare sans ambiguïté que la notion même de certitude est loin d'être familière pour lui : « *Certain*, mot terrible, je me suis mis en garde contre et encore pas assez »<sup>16</sup>.

C'est justement grâce à cette démarche hésitante que le style de l'œuvre a pu éviter de paraître sec. Il reste au lecteur à choisir, à conclure ; s'il le veut, son rôle devient beaucoup plus actif. Nous pensons que les incertitudes avouées de Renan, sa technique narrative sont les raisons pour lesquelles les historiens littéraires s'intéressent à l'œuvre de Renan ; même si ces textes ne sont pas de la fiction pure et simple, ils s'en rapprochent fortement.

Passons maintenant aux exemples concrets de l'apparition du dilettantisme, de l'hésitation dans les œuvres historiques de l'auteur.

Dans l'*Histoire des origines du christianisme*, Renan avoue maintes fois ses incertitudes. Parfois il s'agit des doutes sur l'auteur ou la date d'un texte en question. C'est bien le cas de l'Évangile de saint Luc et la question de l'auteur : « il n'est pas permis en de pareilles questions de s'exprimer avec certitude »<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>12</sup> Georges PHOLIEN, *Les deux « Vie de Jésus » de Renan*, 1983, Paris, p. 12.

<sup>13</sup> Ernest RENAN, *Op. cit.*, t. 2., pp. 274-275.

<sup>14</sup> Ernest RENAN, *Les sciences de la nature et les sciences historiques*, Budapest, 1906, p. 3.

<sup>15</sup> Georges PHOLIEN, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>16</sup> B.N., NAF 142000, fragm. 106, cité par Rétat in Ernest RENAN, *Histoire des origines du christianisme*, t. 1., Paris, Éditions Robert Laffont, 1995, p. CXCVII.

<sup>17</sup> Ernest RENAN, *Histoire des origines du christianisme*, t. 2., p. 396.

Renan esquisse souvent les possibilités par une série de questions poétiques, qui ne se terminent que par un aveu de l'incertitude. En voici un exemple, quant à une éventuelle influence orientale sur le christianisme :

*Les maîtres des jeunes gens étaient aussi parfois des espèces d'anachorètes, assez ressemblants aux gourous du brahmanisme. De fait, n'y avait-il point en cela une influence éloignée des mounis de l'Inde? Quelques-uns de ces moines bouddhistes vagabonds, qui couraient le monde, [...] n'avaient-ils point tourné leurs pas du côté de la Judée, de même que certainement ils l'avaient fait du côté de la Syrie et de Babylone? C'est ce que l'on ignore.*<sup>18</sup>

Il arrive aussi que Renan précise le degré de certitude d'une conjecture : « Cela n'est pas tout à fait impossible, mais cela est peu vraisemblable » – déclare-t-il sur l'origine pauline de l'épître aux Colossiens<sup>19</sup>.

Voyons un cas typique pour illustrer cette démarche hésitante, la résurrection de Lazare. Dans les différentes éditions, nous avons trois versions distinctes de ce récit. La plus choquante pour un chrétien est la version originale, celle de l'édition de 1863. Jésus y est représenté comme un prophète qui ne réalise pas de miracles, mais qui, pour que sa renommée soit conforme à celle d'un prophète biblique, accepte que l'on lui en attribue un<sup>20</sup>. Ses disciples sont censés répandre de fausses nouvelles, pour prouver l'origine divine de la mission de leur maître. Dans cette version, Lazare, pâle et malade, se cache dans le tombeau familial. Marthe et Marie vont à la rencontre de Jésus et l'amènent au tombeau. Celui-ci désire voir encore une fois son ami, la pierre fermant l'entrée est enlevée et Lazare en sort : voilà en quoi consiste le miracle<sup>21</sup>.

Dans la treizième édition, Renan change d'avis en présentant un malentendu comme source de l'histoire de Lazare. Jésus aurait raconté le récit du pauvre Lazare à Marthe et à Marie. Plus tard, les disciples ont confondu ce personnage du parabole avec un lépreux nommé Simon, qui vivait avec les deux sœurs. Comme Jésus avait parlé d'une résurrection, on lui attribua celle de Lazare, peut-être de son vivant<sup>22</sup>. Cette version est beaucoup plus acceptable pour les lecteurs chrétiens, la fraude étant moins évidente et moins volontaire.

Dans l'édition populaire, Renan omet toute spéculation qui pourrait bouleverser les croyants. Il mentionne seulement que Jésus a pris un dîner dans la maison de Simon le Lépreux. Il ne s'agit plus ni de miracle ni de fraude ; Lazare reste un personnage parabolique. Grâce à ces omissions, le récit perd totalement ses traits défiants.

Nous venons de voir trois versions totalement différentes du même récit. Renan présente trois possibilités, mais refuse de choisir une seule d'entre elles. Il reste aux lecteurs à en faire la conclusion. Comment considérer ces trois interprétations du même récit évangélique? Renan explique les modifications

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, t. I., p. 100.

<sup>19</sup> *Ibid.*, t. I., p. 507.

<sup>20</sup> *Ibid.*, t. I., p. 218, note « a ».

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, t. I., p. 217.

effectuées dans les différentes éditions « savantes » de son ouvrage par le fait qu'il a été persuadé par les thèses d'autres savants, notamment par celles de Strauss, Baur, Zeller, et Scholten.<sup>23</sup> On ne peut mettre en doute l'honnêteté de l'écrivain, néanmoins il ne faut pas oublier que son éditeur, Michel Lévy, lui a donné des conseils pour élargir le cercle des lecteurs et des acquéreurs possibles. Et s'il est permis de faire des conjectures dans le système renanien, rien n'oblige le narrateur à choisir le moins choquant pour le grand public.

Pour ce qui est des lacunes de l'édition populaire, le motif de Renan est identique au principe qu'il accepta lors de l'élaboration de *Jésus* : éviter toute hypothèse gênante. Le mieux, dans ce cas est de ne rien dire, mais nous nous trouvons alors hors du domaine de la science historique, qui exige l'objectivité et l'impartialité de l'historien, deux caractères que Renan prétend posséder.

Passons maintenant à la présentation du dilettantisme au sein de l'œuvre entier. Parmi ses trois *Dialogues philosophiques*, un seul parle de certitudes, tandis que les autres envisagent les probabilités et des rêves<sup>24</sup>. Agé, il deviendra encore plus indécis, et modifiera quelques-unes de ses théories. Aussi cessera-t-il de croire que l'humanité entière arrivera à la perfection. Le monde, à ses yeux, n'a plus une seule perspective d'évolution : il n'est plus « déterminé à la perfection » comme il le disait dans le journal intime de sa jeunesse. L'avenir reste ouvert, avec la possibilité d'un échec éventuel de la race humaine.

Présenter une alternative, ou même plusieurs réponses possibles au lieu d'une seule, est une des procédures renaniennes favorites, ce qui se manifeste non seulement au sein d'un ouvrage, mais aussi dans l'œuvre entier. Dans la *Vie de Jésus* et du *Jésus*, il brosse deux portraits différents du même personnage historique comme dans ses ouvrages autobiographiques *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* et *Ma sœur Henriette*. C'est ce même procédé qui amènera Renan à écrire des dialogues et des drames philosophiques, dans lesquels il peut s'exprimer à travers plusieurs personnages, sans être obligé de s'identifier entièrement avec un seul d'entre eux. C'est ainsi qu'il justifie son choix :

*La forme du dialogue me parut bonne [...], parce qu'elle n'a rien de dogmatique et qu'elle permet de présenter successivement les diverses faces du problème, sans que l'on soit obligé de conclure.*<sup>25</sup>

Nous allons ici analyser le cas des deux versions de la biographie de Jésus, même si nous ne pouvons établir une comparaison exhaustive de ces deux ouvrages. Cela n'entre pas tout à fait dans le sujet de nos recherches, et, par ailleurs, Georges Pholien et Prosper Alfarc ont déjà consacré des travaux considérables à cette problématique<sup>26</sup>, du point de vue textuel. Nous allons plutôt nous concentrer sur les aspects littéraires et narratifs communs des deux œuvres.

<sup>23</sup> *Ibid.*, t. I., p. 12.

<sup>24</sup> Les titres sont donc : *Certitudes, Probabilités, Rêves*.

<sup>25</sup> Ernest RENAN, *Dialogues philosophiques*, édition critique par Laydice RETAT, Paris, CNRS éditions, 1992, p. 73.

<sup>26</sup> Georges PHOLIEN, *Op. cit.*, et Prosper ALFARIC, *Les manuscrits de la « Vie de Jésus I » d'Ernest Renan*, Paris, 1939.

La *Vie de Jésus* paraît en 1863. Cet ouvrage s'adresse à ceux qui ont au moins une connaissance théologique et philologique élémentaire. Le nombre accru de notes ainsi que les citations en langues mortes rendent une partie de l'œuvre inaccessible à ceux qui ne sont pas spécialistes, bien que le texte principal soit facilement compréhensible. En 1864, sur les conseils de son éditeur Michel Lévy, Renan prépare une édition populaire de la même œuvre, qui sera intitulé *Jésus*, pour éviter tout malentendu<sup>27</sup>. Il supprime les notes, substitue aux termes techniques des expressions plus compréhensibles pour les non érudits. Il élimine encore les parties qui pourraient gêner les croyants : c'est le cas de l'interprétation de la résurrection de Lazare, que nous venons de voir. Selon Pholien, il s'efforce aussi de séduire les lecteurs israélites, ce qu'il n'avait pas fait dans la *Vie de Jésus*.<sup>28</sup> Plus caractéristique encore, l'auteur déclare ne jamais opérer de changements dans le texte. Il s'agit donc, dans le cas de *Jésus*, d'une biographie subjective, dont l'auteur avait un seul but : non pas être objectif, mais plaire au grand public. C'est donc une œuvre littéraire, une biographie dont l'idée principale est inspirée d'événements historiques. La *Vie de Jésus*, version « savante » était censée être une biographie scientifique. En voulant présenter Jésus, Renan a donc écrit deux ouvrages qui se distinguent par leur méthode et leur contenu ; voilà une démarche dilettante pour traiter une problématique, qui était par ailleurs la plus essentielle et la plus chère aux yeux de l'auteur.

## Conclusion

Dans les ouvrages de Renan, le dilettantisme, c'est-à-dire le refus de choisir et de conclure sont aussi bien présents que dans la structure de son œuvre entier. Il a toujours préféré donner une série d'hypothèses au lieu d'une réponse certaine, soit en se concentrant sur un problème concret, tel que l'origine d'un texte, soit lors de la rédaction d'une biographie ; c'est bien ainsi qu'il a rédigé sa propre biographie et celle de Jésus. Au fur et à mesure que Renan a vieilli, son dilettantisme devenait plus évident, les conjectures étaient de plus en plus nombreuses, tandis que la certitude disparaissait progressivement. Ces changements ont transformé le philologue, l'historien en auteur dramatique. Quant à ses derniers travaux, les œuvres historiques et scientifiques ont cédé la place à des ouvrages littéraires, où l'obligation de *conclure*, de *choisir* s'impose moins.

---

<sup>27</sup> Ernest RENAN, *Histoire des origines du christianisme*, t. I., p. 19

<sup>28</sup> Georges PHOLIEN, *Op. cit.*, p. 78.



Anna KÉRCHY

## L'œil du père aveugle dans l'œuvre de Georges Bataille

*Mon père m'ayant conçu aveugle (aveugle absolument)  
je ne puis m'arracher les yeux comme Œdipe.  
J'ai comme Œdipe deviné l'énigme :  
personne n'a deviné plus loin que moi.<sup>1</sup>*

Le globe oculaire, en tant qu'image ou que symbole, joue un rôle fondamental et énigmatique dans l'œuvre bataillienne. De *l'Histoire de l'œil* (1928) aux *Larmes d'Eros* (1961), Georges Bataille ne cesse de revenir à l'image choquante de l'œil arraché, énucléé, révolté, blanc ou aveugle. En effet, cet œil aveugle, pourvu paradoxalement du don de la vision véritable et souveraine, « voit jusqu'au bout de la nuit »<sup>2</sup>. L'œil, qui revient de façon plus ou moins explicite, non seulement dans les textes fictionnels et poétiques, mais aussi dans les ouvrages critiques et philosophiques, constitue dans son jeu de glissement un réseau intertextuel. Dans et par le geste de la réécriture, lors des répétitions que l'on peut tenir pour maniaques et obsessionnelles, l'œil décrit transforme, voire s'efface, et ainsi reformulé réapparaît toujours sous une autre forme. Ainsi dans *l'Histoire de l'œil*, selon « différentes stations de la métaphore oculaire »<sup>3</sup>, l'œil-œuf devient testicule du taureau, assiette de lait du chat et toute une série d'objets substitutifs, alors que dans d'autres textes, l'œil est transformé en soleil aveugle, en anus solaire ou en fente féminine voyante. Dans le corpus bataillien l'œil est à la fois celui du père aveugle, du Dieu mort, de la femme jouissante et du voyeur. Dans l'analyse qui suit, nous nous proposons de parcourir l'œuvre de Georges Bataille en vue de définir la place que l'œil y occupe pour montrer combien les textes « étroitement solidaires »<sup>4</sup> forment un « rhizome »<sup>5</sup> rendant par là-même possible le glissement, la réapparition de l'œil.

De Roland Barthes à Michel Foucault, de nombreux théoriciens soulignent le rôle important que l'œil joue dans l'œuvre de Georges Bataille. Ils affrontent ce regard impossible, examinent la tache aveugle de l'œil où le Non-Sens devient le sens, mais personne d'entre eux ne « résout » l'énigme du fond de l'œil. De fait, il n'y a pas une

<sup>1</sup> Georges BATAILLE, « Le Petit », in *Œuvres Complètes* [OC], t. III, Paris, Gallimard, 1971, p. 60.

<sup>2</sup> Tenter d'aller au bout de la nuit, au bout de l'être et au bout du possible, parmi supplices et jouissances extrêmes lors d'une expérience à la fois érotique, mystique et mortelle est l'essentiel de « l'expérience intérieure » de Georges Bataille. (cf. Georges BATAILLE, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1998.)

<sup>3</sup> Roland BARTHES, « La métaphore de l'œil », in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 239.

<sup>4</sup> BATAILLE, « Notes de *Madame Edwarda* », in OC, t. III, p. 491.

<sup>5</sup> Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, « Rhizome », in *Mille plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1976, pp. 9-37.

réponse à la question de l'œil comme il n'y a pas un signifié central auquel renverrait le texte, car les métaphores de l'œil éclatent celui-ci. Pour Bataille, Dieu étant mort, il ne reste que l'excès, l'expérience des limites mille fois exploitées au niveau de la narration : le jeu, la dépense, la mort (du sens), l'extase, la transgression et le silence – chacun miroités dans l'œil.

Il est facile de lire les « textes » derrière l'image de l'œil, ainsi que de rappeler les diverses raisons amenant Georges Bataille à retenir l'œil comme leitmotiv de son œuvre. Outre les raisons biographiques à évoquer, il ne faut pas négliger le rôle philosophique, narratologique voire psychanalytique que l'œil assume pour l'auteur. En effet, l'image de l'œil explicite le débordement des pensées (rassemblant tout ce qui est « hétérologue », abject, transgressif, innommable), signifie le déplacement de l'indicible et de l'impossible, et, de plus, met en place la délivrance déclenchée par le Dr. Adrien Borel<sup>6</sup>. L'œil peut être examiné comme *origo* et comme *telos* et surtout comme point irréprésentable, transgressif, qui fait éclater l'entendement. Mais, comme pour tout regard, l'objectif final serait de voir ce que voit l'œil en larmes, l'œil aveuglé, révulsé, énucléé ou blanc de Georges Bataille.

En tenant compte du fait que ces différents textes, interprétations, lectures de l'œil sont superposés et liés, le but du lecteur sera de cerner la place ou l'espace vide que l'œil tient dans l'œuvre, sans oublier pour autant de se poser la question barthesienne : « Qu'est-ce que cela veut dire ? »<sup>7</sup>, ou tout simplement : « Pourquoi l'œil ? ». Nous ne chercherons donc pas à résoudre l'énigme de l'œil, en lui proposant une interprétation absolue ou finale, puisque ces textes, comme le dit Francis Marmande, « échappent aux lectures interprétatives qu'à tout effort de représentation »<sup>8</sup>. Nous examinerons plutôt l'image, l'expérience de l'œil dans un contexte biographique pour montrer comment les yeux aveugles du père deviennent une source d'inspiration pour le fils, comment la biographie du père s'infiltre dans l'autobiographie et traverse tous les textes de Bataille, et suscite par là la naissance du Bataille-écrivain dans une fiction d'(auto)mythologisation obsédée par l'œil. Nous étudierons comment, grâce à la psychanalyse, à la graphothérapie du Dr. Adrien Borel, l'auteur réussit à dire ce qu'il avait du mal à se dire concernant son père. Nous montrerons que les yeux blancs du père, transformés dans une série d'yeux fictionnels substitutifs, éveillent le sentiment de l'innommable, et occupent ainsi une place pivotale dans l'œuvre, contribuant à la force violente de l'écriture bataillienne.

---

<sup>6</sup> *Histoire de l'œil*, écrite sous la suggestion de Dr. Adrien Borel, peut être considérée comme délivrance par la psychanalyse.

<sup>7</sup> Cf. Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995, p. 133 et « Les sorties du texte », in *OC*, t. III, p. 1620. « Le savoir dit de toute chose : Qu'est-ce que c'est ? » « Qu'est-ce que c'est que le gros orteil ? Qu'est-ce que c'est ce texte ? Qui est Bataille ? Mais la valeur, selon le mot d'ordre nietzschéen, prolonge la question : *qu'est-ce que c'est pour moi ?* Le texte de Bataille répond d'une façon nietzschéenne à la question : *qu'est-ce que le gros orteil, pour moi, Bataille ?* Et par déplacement : *qu'est-ce que ce texte, pour moi, qui le lis ?* (Réponse : c'est le texte que j'aurais désiré écrire.) »

<sup>8</sup> Francis MARMANDE, *L'indifférence des ruines : Variations sur l'écriture du 'Bleu du Ciel'*, Marseille, Ed. Parenthèses, Chemin de Ronde, 1985, p. 71.

Comme Michel Surya le fait remarquer dans son excellent ouvrage<sup>9</sup>, tous les textes de Georges Bataille parlent de l'abandon de son père. En effet, les yeux aveugles du père syphilitique et paralytique inspirent pour le fils, qui veut « tuer » son père et qui l'abandonne, des images où l'œil aveugle, en tant que métaphore du Père, apparaît possédant une vision souveraine, comme le soleil pourri, aveuglé et aveuglant, ou comme le Dieu aveugle. Nous présentons la biographie de Georges Bataille, notamment la relation avec son père, en nous appuyant sur ses « confessions autobiographiques » dans les « Coïncidences », les « Réminiscences » et la « W.C. Préface à l'*Histoire de l'œil* » : textes complémentaires de l'*Histoire de l'œil*<sup>10</sup>.

Joseph Aristide Bataille, le père était déjà aveugle quand il a conçu, à l'âge de quarante-quatre ans (en 1897) son deuxième fils, Georges. Sa cécité était d'origine syphilitique. Également tabétique, il a été paralysé peu après et – si l'on peut croire Georges Bataille – sa paralysie évoluait vers les troubles psychopathiques, accompagnées de manifestations neurologiques, et enfin vers la démence totale. (En raison des troubles de son père, il était hautement probable que Georges Bataille ne naquît pas. Conçu cinquante ans plus tard, cet enfant aurait été avorté. Georges Bataille lui-même attribue sa propre naissance à la pure chance. Cette donnée biographique explique le rôle que la chance joue dans la philosophie bataillienne.) Les sentiments de Georges pour son père paraissent très complexes – comme dans « le scénario Œdipal » traditionnel. Enfant, il « adore » son père, il est « amoureux » de lui (C175, R75). Puis, à la puberté, son affection se change en « haine profonde et inconsciente ». Il souffre et « jouit obscurément » des « cris de bêtes » (C76) du père, que lui arrachent les douleurs infinies et fulgurantes du tabès (que les médecins comptent au nombre des plus cruelles). Il souffre de l'état de « malodorante saleté » auquel l'infirmité totale réduit le père. Il souffre de sa démence (R176, P60). Le jeune Georges Bataille éprouve une aversion profonde pour son père infirme, cette bête aveugle, cet « être nauséabond par excellence » (C76), auquel le mal, les cris, les fonctions primaires sont associés. Dans les cauchemars enfantins répétitifs, le père avec « un sourire fielleux et aveugle étend des mains obscènes » pour se livrer sur lui à des avances obscènes, incestueuses, pédérastes.<sup>11</sup> Ce père haï et terrifiant est renié trois fois par son fils (comme Jésus le fut par Pierre). Georges se convertit à un Dieu consolant, chrétien pour désavouer son père irrégulier. Lorsque la guerre éclate, il abandonne son père dans une ville bombardée à quatre ou cinq kilomètres des lignes allemandes. Puis, cédant à la pression de sa mère, ne le rejoint pas. Aveugle, paralytique, abandonné dans une ville évacuée, sous les bombes, le père meurt seul, réclamant ses enfants. A leur retour, ils ne trouvent que son cercueil<sup>12</sup>. La mère perd à

<sup>9</sup> Michel SURYA, *Georges Bataille. La mort à l'œuvre*, Paris, Garamont, 1987.

<sup>10</sup> « Coïncidences » : deuxième partie de l'*Histoire de l'œil*, in *OC*, t. I, pp. 73-78.

« Réminiscences » : deuxième version de la deuxième partie de l'*Histoire de l'œil*, Paris, Ed. J.-J. Pauvert, 1991, collection 10/18, n.781, pp. 170-178. « W.-C. » Préface à l'*Histoire de l'œil* dans « Le Petit », in *OC*, t. III, pp. 59-61. Si nous ne l'indiquons pas autrement, toutes nos citations dans cette partie proviennent de ces textes. Dans les parenthèses suivant la citation, nous indiquons le titre par abréviation et le numéro de la page (abréviations : C, *Réminiscences* : R, *La préface* : P).

<sup>11</sup> Voir « Rêve » in *OC*, tome III, pp. 9-10

<sup>12</sup> Après sa mort, le spectre du père ne cesse de le hanter, il continue d'infléchir l'existence de son fils. En

son tour la raison dans une crise de folie maniaco-dépressive. « Personne, sur terre, aux cieux, n'eut souci de l'angoisse de mon père agonisant » – écrit Georges Bataille plus tard, ayant « cessé de croire à d'autres choses qu'à [sa] chance » (P61). Il se convertit en août 1914, cesse de croire en Dieu en 1920 pour croire en un dieu mort. Il comprend que la folie et la mort de son père signifie aussi la mort d'un saint, d'un Dieu. « L'horrible fierté dans le sourire aveugle de papa » le saisit, lui-aussi sur le chemin d'une horrible fierté, car « tant d'horreur [...] prédestine » (P61). La figure du père aveugle abandonné hante toujours sa mémoire, et laisse aussi sa trace dans les textes. « Aujourd'hui je me sais » aveugle « sans mesure, l'homme » abandonné « sur le globe comme mon père à N » (P61).

La relation ambiguë entre père et fils reste obscure, incompréhensible (en même temps humaine) ; aucun détail révélateur n'est découvert. Comme l'écrit Francis Marmande : « Autant nous sommes désarmés par le défaut d'éléments biographiques, autant nous dépasse, constamment en travail dans le texte, l'excès de leur affluence [...] Bataille exagère et excède les petites possibilités de la 'biographie' »<sup>13</sup>. La véracité des événements biographiques racontés reste contestable, par la simple raison que l'auteur les présente dans une série des textes fictifs, écrits sous des pseudonymes (même s'il affirme que « comme la préface », Les Coïncidences « sont d'une exactitude littérale »). (P60) Les réactions horrifiées de son frère, Martial Bataille, mettent en doute la véracité de ces écrits. Dans une « justification épistolaire », Georges Bataille écrit à son frère :

*Je puis te dire que, de ce qui est en question d'abord, je suis sorti détraqué pour la vie. Ce qui est arrivé il y a près de cinquante ans me fait encore trembler et je ne puis m'étonner si un jour je n'ai pas trouvé d'autre moyen de me sortir de là qu'en m'exprimant anonymement.*<sup>14</sup>

L'auteur en analyse retrouve ainsi l'indicible sur son père grâce aux mots, grâce à la littérature. Dans ce jeu de substitutions l'œil joue un rôle essentiel.

Une expérience fondamentale, « l'événement le plus chargé de l'enfance » (R177), décrit plusieurs fois dans ces livres<sup>15</sup>, est lié à cet aveugle paralytique, notamment aux yeux blancs du père qui à chaque moment avec tous ses gestes retombe dans l'animalité. Ce passage, le fils avait du mal à l'endurer :

*Or la paralysie et la cécité avaient ses conséquences entre autres : il [le père] ne pouvait comme nous aller pisser aux lieux d'aisance, il pissait dans son fauteuil, il avait un récipient pour le faire. Il pissait devant moi, sous une couverture qu'aveugle il disposait mal. Le plus gênant d'ailleurs était la façon dont il regardait. Ne voyant nullement, sa prunelle, dans la nuit, se perdait en haut sous la paupière. Ce mouvement se produisait d'ordinaire au moment de la miction. Il avait*

---

1919, Georges Bataille demande la main de son grand amour d'enfance, Marie Delteuil, mais les parents refusent le propos du mariage du jeune homme pieux, respectueux et droit, par crainte du caractère héréditaire des maladies de son père.

<sup>13</sup> Francis MARMANDE, « La disparition ou l'instant d'écrire », in *Revue des Sciences Humaines*, Georges Bataille, Presses de l'Université de Lille III, 1987. p. 132.

<sup>14</sup> « Notes à l'Histoire de l'œil », in *OC*, tome I, p. 644.

<sup>15</sup> Dans les « Coïncidences » et « Réminiscences », dans *WC*.

*de grands yeux très ouverts, dans un visage émacié, taillé en bec d'aigle. Généralement, s'il urinait, ces yeux devenaient presque blancs ; ils avaient alors une expression d'égarement ; ils n'avaient pour objet qu'un monde que lui seul pouvait voir et dont la vision lui donnait un rire absent (R176).*

*Or à sa paralysie et à sa cécité était lié le fait suivant. Il ne pouvait pas comme tout le monde aller uriner dans les water-closets, mais était obligé de le faire sur son fauteuil dans un petit réceptacle et, comme cela lui arrivait assez souvent, il ne se gênait pas pour lui faire devant moi sous une couverture qu'étant aveugle il plaçait généralement de travers. Mais la plus étrange était certainement sa façon de regarder en pissant. Comme il ne voyait rien sa prunelle se dirigeait très souvent en haut dans le vide, sous la paupière, et cela arrivait en particulier dans les moments où il pissait. Il avait d'ailleurs de très grands yeux toujours très ouverts dans un visage taillé en bec d'aigle et ces grands yeux étaient donc presque entièrement blancs quand il pissait, avec une expression tout à fait abrutissante d'abandon et d'égarement dans un monde que lui seul pouvait voir et qui lui donnait un vague rire sardonique et absent (j'aurais bien voulu ici tout rappeler à la fois, par exemple le caractère erratique du rire isolé d'un aveugle, etc., etc.) (C76).*

*Ce qui m'abat davantage : avoir vu, un grand nombre de fois, chier mon père. Il descendait de son lit d'aveugle paralysé (mon père en un même homme l'aveugle et le paralytique). Il descendait péniblement (je l'aidais), s'asseyait sur un vase, en chemise, coiffé, le plus souvent, d'un bonnet de coton (il avait une barbe grise en pointe, mal soignée, un grand nez d'aigle et d'immenses yeux caves, regardant fixement à vide (P60).*

Jadis le « sommet des déchirements personnels » (R177), ces souvenirs sont décrits dans les « textes complémentaires » d'un texte littéraire, *Histoire de l'œil*. Dans ces métatextes, l'auteur commente la genèse de son propre texte, en essayant de découvrir des coïncidences qui « accusent indirectement le sens de ce qui [est] écrit » (C73), de trouver de nouveaux rapports « liant l'essentiel du récit (pris dans l'ensemble) à l'événement le plus chargé de [son] enfance » (R176). Le souvenir du père aveugle s'impose-t-il comme la clef de la fiction, de l'œuvre ?

*Ces souvenirs, d'habitude, ne m'attardent pas. Ils ont, après de longues années, perdu le pouvoir de m'atteindre. Le temps les a neutralisés. Ils ne purent retrouver la vie que déformés, méconnaissables, ayant, au cours de la déformation, revêtu un sens obscène (R178).*

Sur les conseils de son psychanalyste, le Dr. Adrien Borel, Georges Bataille recherche « le meilleur moyen » de libérer le terrible et troublant souvenir de son père. Par la technique du déplacement psychanalytique de mots substitutifs, l'expérience vécue — ainsi déformée et méconnaissable — retrouve la vie dans les thèmes abjects, dans une écriture transgressive, un sens obscène. Peut-être au fond de tous les yeux batailliens (renversés, aveugles, blancs, ou énucléés), est-ce l'œil aveugle du père paralytique, dément, à la fois bête et Dieu, qui réapparaît. Comme Georges Bataille l'avoue dans les *Réminiscences* ajoutés à l'*Histoire de l'œil*, les leitmotifs de l'histoire, notamment l'œil, l'œuf et l'urine ont été inspirés par le souvenir des yeux blancs du père. « C'est l'image de ces yeux blancs [du père] que je lie à celle des

œufs ; quand, au cours du récit, si je parle de l'œil ou des œufs, l'urine apparaît d'habitude »<sup>16</sup> (R176).

Roland Barthes démontre dans *Le degré zéro de l'écriture* comment la biographie peut s'infiltrer dans l'œuvre, textualisant le dégoût, l'abjection vis-à-vis de l'œil réel du père, qui pourrait se trouver « au fond » de chaque œil dans l'œuvre. L'œil constitue le « style » de Bataille car celui-ci en opposition avec la langue est « presque au-delà [de la Littérature] : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. » Ainsi se forme un langage spécial qui ne plonge que dans « la mythologie personnelle et secrète de l'auteur », qui est la source primaire des « grands thèmes verbaux de son existence », faisant des références « au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire ». Le style a toujours quelque chose de brut, d'involontaire et d'inconscient : il est « la » chose « de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude », il est « la part privée du rituel », « la voix décorative d'une chair inconnue et secrète ». Il s'élève à partir des « profondeurs mythiques de l'écrivain », et « plonge dans le souvenir clos de la personne ». Comme « équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur [...] le style est toujours un secret ; [...] son secret est un souvenir enfermé dans le corps de l'écrivain »<sup>17</sup>.

Dans un article consacré à la métaphore de l'œil<sup>18</sup>, Barthes en parlant du style de Bataille insiste sur la récurrence de l'image de l'œil toujours en déplacement dans l'œuvre comme autant de signifiants de l'expérience innommable. Dans la même ligne de pensée, nous disons que l'Œil, chez Georges Bataille, est une image clef, liée au corps, au passé et au père, et devenue un motif qui apparaît lors de la description des expériences érotiques, mystiques et mortelles, lors des scènes excessives, transgressives, constituant la mythologie personnelle (le style barthésien). En effet, dans le *Dossier de l'œil pinéal*, la série d'images sans lois, sans contenu valable pour la raison, dans lequel « l'œil est sans aucun doute le symbole du soleil qui est lui-même le symbole du père » – s'appelle une série mythologique. L'image prédominante de l'œil n'est point le produit d'un choix, d'une intention, car Georges Bataille commence à « écrire sans détermination précise, incité surtout par le désir d'oublier » (C73). Les images liées à l'œil, qui ont probablement le plus secoué l'auteur, étaient ressorties sous une forme méconnaissable du « plus obscur de [sa] mémoire », d'une « région profonde de [son] esprit » (C75), de son souvenir clos, de sa profondeur mythique. Certains souvenirs personnels s'associent à quelques images déchirantes, qui émergent au cours d'une composition obscène (C75). Ce qui représente l'équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur. Les textes fictifs et biographiques s'imbriquent, se transforment l'un l'autre, jouent au cache-cache pour mettre au plus tard possible, voire pour déconstruire la reconnaissance de l'Énigme du Texte. L'image de l'œil doit rester un secret

---

<sup>16</sup> « En tout cas, c'est l'image de ces yeux blancs à ce moment-là, qui est directement liée pour moi à celle des œufs et qui explique l'apparition presque régulière de l'urine chaque fois qu'apparaissent des yeux ou des œufs dans le récit » (C76).

<sup>17</sup> Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Essais, 1972. pp. 16-17.

<sup>18</sup> BARTHES, « La métaphore de l'œil », in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 238-245.

indéchiffrable, un prétexte pour enfin ne pas dire l'indicible, une expérience manquée, enfermée dans le corps, dans le passé de l'écrivain.

Selon Denis Hollier, tous les textes de Georges Bataille sont les reformulations, les réécritures de *Notre Dame de Reims*, la première œuvre de Bataille. Michel Surya ajoute que la cathédrale de Reims correspond au cadavre du père, qu'elle n'est qu'un substitut glorieux de ce Dieu inmontrable, le père<sup>19</sup>. De fait, toutes les images choquantes dans « L'Anus Solaire », le *Dossier de l'Œil pinéal*, le « Soleil pourri » ou les autres textes maudits peuvent être considérées comme les visions métamorphosées, différées auxquelles le père a fait face. L'érection du corps sur la surface de la terre correspond à l'homme paralysé ; les éblouissements violents de l'œil pinéal aux yeux aveugles du père ; les miraculeuses et obscènes protubérances anales des singes à l'infirme sur son siège, déculotté ; les cratères, les paquets d'entrailles lâchés à l'homme déféquant sous ses yeux ; l'incandescence du soleil pourri à la ville en flammes où le père mourut ; les volcans au père, à la mort, à l'œil<sup>20</sup>. Cette série d'images surréelles, mythiques, « l'érection et le soleil [qui] scandalisent de même que le cadavre et l'obscurité des caves<sup>21</sup> » sont les déplacements des caves obscures, aveugles, des yeux innommables du père mort.

Symbolisant le père (« soleil situé au fond du ciel comme un cadavre au fond d'un puits ») « l'œil pinéal »<sup>22</sup> est lié au « soleil aveuglé et aveuglant ». « La petite copulation du trou qui pue et du soleil », le souvenir du père aveugle se soulageant sous ses yeux d'enfant, est prétexte aux délires mythologiques pour l'auteur. « L'œil [qui] s'aveugle comme une consommation, une fièvre qui mange l'être » dans son « incandescence malade », cet « œil fécal, ce Soleil qui emprunte son éclat à la mort [et qui] a enseveli l'existence dans la puanteur de la nuit » rappelle clairement l'œil aveugle du père perdu. Les « fantaisies excrémentielles », « l'horrible volcan en éruption avec le caractère louche et comique qui s'attache au derrière et à ses excréments », « l'éruption soudaine des protubérances anales des singes », « les entrailles volcaniques », « le bruit d'entrailles dégoûtant », « la joie bruyante des entrailles, les vomissements d'invraisemblables volcans », « l'accouchement anal du soleil » (et même le « grand pénis ivre ignoble ») peuvent être associés au souvenir troublant d'avoir vu le père aveugle, paralytique s'asseoir péniblement sur un vase pour déféquer, poussant des cris douloureux, « élançant sa jambe pliée qu'il étreignait en vain dans ses bras » (P60). Les cris du père que lui arrachent les douleurs terribles du tabès deviennent « l'intolérable cri des coqs ayant une signification solaire », « cris inhumains/ horribles/ comiques », cris des « gorges étranglées par des soupirs rauques », cri de « douleur d'un homme qui s'arrache lui-même les yeux avec les doigts ». « L'œil fécal du soleil », « terrifiant, ridicule et absurde » (donnant malgré

<sup>19</sup> SURYA, *Op.cit.*, p.38. Par contre, Denis Hollier met en évidence l'aspect surabondement maternel du texte. (cf. Denis HOLLIER, *La prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*. Paris, Nrf, Gallimard, 1993).

<sup>20</sup> SURYA, *Op.cit.* pp. 118-122.

<sup>21</sup> « L'Anus solaire », in *OC*, t. I, p. 85.

<sup>22</sup> « Dossier de l'œil pinéal » in *OC*, t. II, pp. 11-47. (Dans ce paragraphe les citations suivantes sont tirées de cette œuvre, sauf citation P60.)

tout une envie irrésistible de s'identifier à lui) est une métaphore de l'œil qui devient de plus en plus blanc au moment de la miction.

A la fois « parfaitement beau » et « horriblement laid », le « soleil pourri » aveuglant, peut être la métaphore du père paralytique, aveugle, correspondant à la fois à la conception la plus élevée, au « summum de l'élévation profonde » et en même temps à « l'écume aux lèvres », à la « crise d'épilepsie », à une chute soudaine d'une violence inouïe, à « l'éjaculation mentale »<sup>23</sup>. Dans ses articles intitulés « Soleil pourri », « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », et « Van Gogh Prométhée »<sup>24</sup>, Georges Bataille décrit ses « rapports bouleversants entretenus avec le soleil ». Le soleil (symbole traditionnel du père) « aveuglant et aveuglé », « fixé dans toute sa gloire » est lié à la folie, à l'excès violent, à l'automutilation sacrificielle, à l'énucléation (!). Fixer le soleil, cette « sphère éblouissante », vouloir s'identifier avec lui est le signe d'une « incurable folie », mais en même temps le signe de « la réponse OUI », c'est-à-dire la « rupture de l'homogénéité habituelle de la personne », la « libération des éléments hétérogènes », la magnifique initiation douloureuse afin de se projeter librement hors de soi. Seul l'aveugle, le fou, le mort ou un dieu est capable de contempler le soleil au summum de son éclat. Le père possède toutes ces caractéristiques : il peut fixer le soleil, et devenir Soleil lui-même. L'œil arraché est à la fois répugnant, comme les aliments vomis, et sacré : comme l'œil du père. L'automutilation, l'énucléation volontaire peut révéler un sentiment religieux, la culpabilité ou l'expérience intérieure que provoque la fixation du soleil, du désir de l'identification avec la sphère aveuglante. (De quoi s'agit-il quand Georges Bataille veut à son tour devenir aveugle ?) A propos du « Van Gogh Prométhée », l'auteur se demande : « Comment ne pas voir se former la chaîne des nœuds qui rejoint si sûrement l'oreille coupée, l'asile, le soleil, la plus éclatante des fêtes et la mort ? » . De la même façon on se demande : Comment ne pas voir se former la chaîne des nœuds qui rejoint inévitablement l'œil aveugle du père, sa folie, le soleil, la mort, la dépense et le texte ?

Les yeux aveugles du père que le fils a du mal à s'intérioriser en lui donnant un sens, invitent à une expérience à la fois mystique, mortelle et érotique, à vivre ce qu'il appelle une expérience intérieure.

D'origine syphilitique la cécité est liée à l'expérience érotique. De plus, c'est la phrase que le père fou hurle d'une « voix de stentor » au médecin retiré dans la chambre voisine avec la mère, qui ruine l'effet d'une éducation sévère chez Georges Bataille. « Dis-donc, docteur, quand tu auras fini de piner ma femme ! » (R177) La phrase obscène, le rire du père poussent le fils dans « une affreuse hilarité » et dans « la constante obligation inconsciemment subie de trouver dans [sa] vie et [ses] pensées ses équivalences » (R177). Ces « faits biographiques » expliquent pourquoi la relation avec le père revêt une dimension sexuelle. (« Je fus, moi, amoureux de ce

---

<sup>23</sup> BATAILLE, « Soleil pourri », in *OC*, t. I, pp. 231-232. (Les citations dans cette phrase sont tirées de cette œuvre.)

<sup>24</sup> Ces articles se trouvent dans *OC*, t. I, pp. 231-232. (« Soleil pourri »), pp. 258-270. (« La mutilation sacrificielle »), pp. 497-500. (« Van Gogh Prométhée ») (Les citations qui suivent dans ce paragraphe proviennent de ces ouvrages.)



père » – écrit Georges Bataille. (C75)) Dans « Rêve »<sup>25</sup>, on peut apercevoir la « sexualisation de la figure paternelle » à travers un schéma œdipien<sup>26</sup>.

*Et puis tout à coup je me souviens d'être descendu à la cave avec mon père, une chandelle à la main.[...]*

*Les terreurs de l'enfance araignées etc. liées au souvenir d'être déculotté sur les genoux de mon père.*

*Sorte d'ambivalence entre le plus horrible et le plus magnifique.*

*Je le vois avec un sourire felleux et **aveugle** étendre des mains obscènes sur moi. Ce souvenir me paraît le plus terrible de tous. Un jour ou à un retour de vacances je le retrouve me manifestant la même affection. [...]*

*A mon réveil j'associe l'horreur des rats au souvenir de mon père me flanquant une correction sous la forme d'un crapaud sanglant dans lequel un vautour (mon père) plonge le bec. J'ai les fesses nues et le ventre en sang. Souvenir très **aveuglant** comme le soleil vu à travers les **yeux fermés en rouge**. Mon père lui-même, j'imagine qu'**aveugle**, il voit aussi le soleil en rouge **aveuglant**. [...]*

*Ça me fait l'effet de me rappeler que mon père étant jeune aurait voulu se livrer à quelque chose sur moi d'atroce avec plaisir.*

*J'ai comme trois ans les jambes nues sur les genoux de mon père et le sexe en sang comme du soleil.*

*Ceci pour jouer au cerceau.*

*Mon père me gifle et je vois le soleil.*

La sexualisation de la figure paternelle correspond à la violence de sa propre sexualité. Être déculotté sur les genoux du père, être puni par ses mains obscènes est à la fois horrible et magnifique. Supplice et jouissance s'unissent dans cette expérience aveuglante, transgressive. Le fils amoureux de son père, projette sur lui-même le désir agressif de tuer, de castrer le père. S'identifiant avec son père, le fils devient castré, énucléé, aveugle et voit le soleil rouge, aveuglant, comme son père le voit toujours. (« La clairvoyance d'aveugle qui me conduisait me tue, et mes mains crispées commencent malgré moi le geste d'Œdipe. »<sup>27</sup>) L'aveuglement permet l'initiation à une expérience érotique, suppliciant, coupable. Ce regard vide, souverain, assure l'accès à la mort, à la folie, au dieu mort, et permet l'identification avec le père, avec l'autre monde du père.

<sup>25</sup> BATAILLE, « Rêve », in *OC*, t. II, pp. 9-10.

<sup>26</sup> Denis HOLLIER, « Le rose et le noir. La tombe de Bataille », *Revue des Sciences Humaines*, Georges Bataille, P.U. de Lille, 1987, pp. 93-128. Le fils désire la mort de son père. Il veut faire disparaître l'instance répressive qu'il accuse de s'opposer à la satisfaction de ses propres désirs. Le fils qui désire la mort du père, cherche à attirer sur lui-même la castration, ainsi qu'un choc en retour de ses désirs de mort. Seul un père mort peut lui infliger la punition qu'il désire. Sigmund Freud fait dériver le fantasme masculin « Le père me bat » d'un fantasme primitif « Le père m'aime ». La punition du père est le mélange indissoluble d'érotisme et de culpabilité. Plaisir et punition s'accordent. Cette castration signifie une épreuve qui introduit le corps au régime de la sexualité. L'amour, le désir, et le désir de la mort, de sa mort sont liés à la figure du père. (cf. *ibid.*, pp. 126-128.)

<sup>27</sup> BATAILLE, « L'Abbé C », in *OC*, t. III, p. 338.

Comme Denis Hollier le démontre<sup>28</sup>, dans le mythe de don Juan, c'est surtout la figure *paternelle* du Commandeur (correspondant au *père* de Mozart dans son opéra ! ) qui intéresse Georges Bataille<sup>29</sup>. Mais la figure du Commandeur, de ce père terrible ne représente plus la loi, l'interdit. Chez lui, ce père invite à la dépense, au « terrorisme de la jouissance », et pousse le fils à la transgression<sup>30</sup>. Quand la statue du Commandeur apparaît, ce n'est pas pour mettre fin à l'orgie en cours, mais pour y prendre part. Le Commandeur-père suscite à la fois attirance et répulsion, car son amour, l'amour qu'il ressent pour lui a l'odeur de la mort. Dans la réécriture bataillienne, le désir nécrophilique place le Commandeur « à l'origine de la séduction du séducteur », faisant de lui « le don Juan du don Juan ». Dans *L'Impossible*, Dianus est horrifié par le père sexualisé<sup>31</sup>, mais en même temps « l'espoir jamais ne [l']abandonne de serrer dans [sa] main celle du pierre du Commandeur »<sup>32</sup>. Selon les mots de Denis Hollier, la figure paternelle du Commandeur est liée à « l'absence de lumière », à « une saleté hétérogène », au « noyau opaque d'un trou noir », à « une tache aveugle, qui offusque le soleil, souille sa clarté, ternit sa clareté, sa transparence ». Ainsi, le Commandeur rappelle le père de Georges Bataille avec les caves vides, les trous noirs de ses yeux aveugles, seuls capables de voir le soleil aveuglant.

Le père aveugle peut être associé à l'amour de la mort, à l'amour, à la mort et au dieu mort, excédant soi-même. « Dieu n'est pas un curé mais un *gland* : *papa* est un *gland*. » (P33) Chez Georges Bataille, les yeux divins sont les yeux aveugles, fous, mourants possédant un regard souverain. Ils rappellent les yeux blancs du père aveugle se soulageant, les yeux renversés de ce Lord Auch (signifiant « Lord aux chiottes » (P59)).

C'est par cette série d'identifications que l'on arrive enfin du père au fils, car comme on le sait, Lord Auch est un pseudonyme de Bataille, tout comme Pierre Angélique, Louis Trente et Troppmann le furent. « La valse des pseudonymes »<sup>33</sup> qui conduit – comme le signale Francis Marmande – à la disparition de l'instant d'écrire signifie la négation du Nom du Père, Négation complexe qui se réalise dans un jeu susceptible de masquer et démasquer le père. L'auteur efface le nom symbolique du père, mais « prête » ses yeux aveugles, mourants pour regarder, pour voir l'invisible. Il prête l'aide de la main gauche, paralytique paternelle pour écrire ce qui est « plus loin que tous les mots ». L'auteur ou le sujet de l'expérience intérieure est « perdu et suppliant, aveugle, à demi mort »<sup>34</sup>, divin et fou, souverain, comme le père, Joseph Aristide Bataille.

---

<sup>28</sup> *Ibid.* pp. 93-128.

<sup>29</sup> Voir : *Histoire de l'œil*, *Le bleu du ciel*, *L'Impossible*.

<sup>30</sup> La transgression prend force de la loi ; chez Georges Bataille la transgression et la reconstitution des limites sont toujours coexistantes.

<sup>31</sup> Le père entretient une relation incestueuse avec sa fille, et une relation homosexuelle avec son valet, Edron. Mort, il est objet du désir nécrophilique.

<sup>32</sup> BATAILLE, « L'Impossible », in *OC*, t. III, p. 166.

<sup>33</sup> MARMANDE, « La disparition ou l'instant d'écrire » in *Revue des Sciences Humaines*, Georges Bataille, *Op. cit.*, p.139.

<sup>34</sup> BATAILLE, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, tel, 1998. p.47.

*Dieu qui vois mes efforts, donne moi la nuit de tes yeux d'aveugle. (L'Expérience intérieure p.53)*

*Dieu dans son infinité est aveugle quand voir est mon infirmité. Ayez pitié de moi, je suis peut-être aveugle. Et pourquoi survivrai-je ? pourquoi n'être pas Dieu, ce mort ?...je ne sais rien[...] il me faudrait m'en aller nu, sous la pluie, un bandeau sur les yeux, mourir en mangeant de la terre [...] écrivant, vers la fin, j'ai compris que j'avais la nostalgie de mourir, de me faire étranger aux lois, libre comme un mourant... Quelle tendresse maintenant ! ... O comme je suis aveugle ! (P51)*

La transformation, la répétition dans l'œuvre de l'expérience infantile liée au père souligne ce que Bernard Sichère formule ainsi :

*La biographie n'est pas un ensemble concret de données chronologiques ou d'événements « réels », elle est justement ce qui ne cesse de s'écrire de mille manières, et ce que nous appelons fiction n'en est qu'une formulation plus ample et concluante : traversée de fixations et de régressions, production de l'imaginaire<sup>35</sup>.*

Ainsi peut-il le regard aveugle du père percevoir, « trouver » de mille manières le texte de son fils, Georges Bataille. Lors de la triple démarche de symbolisation-déplacement-sublimation inhérente à la création littéraire, l'œil du père devient soleil, anus, Dieu aveugle, puis toute une série d'images substitutives ; mais l'essentiel n'est point le sens. La « signification » véritable de la métaphore de l'œil est que l'Œil devient le moteur même du texte. Dans l'œuvre l'œil ne renvoie à aucun secret final. Comme le dit Roland Barthes, le texte est « une signification sans signifié, dans laquelle tout est signifié », une « littérature à ciel ouvert situé au-delà de tout déchiffrement »<sup>36</sup>. Dans l'œuvre de Georges Bataille, l'œil s'inscrit dans un jeu de substitutions, constituant par là-même une chaîne des signifiants glissants qui n'arrivent jamais à toucher leur signifié flottant. Mais la compulsion de répétition pousse Bataille à réessayer de nommer l'œil, bien que celui-ci échappe à la représentation. Ainsi, l'œil blanc devient-il l'expérience innommable, impossible même : au moment de sa verbalisation-prononciation, l'image de l'œil disparaît, s'efface, se transforme, glisse, blesse le texte et bouscule l'entendement. C'est ce mouvement de l'œil qui rend le texte ondulant, répétitif, troué : l'écriture pleine d'excès, d'inachèvements et de lignes de fuite devient transgressive et pousse ses propres limites jusqu'à l'impossible. Dans le texte l'image de l'œil apparaît là, où les mots ne suffisent plus, où le texte et l'être, l'objet et le sujet s'affrontent, et affrontent l'impossible. C'est de l'ordre de l'expérience intérieure de Georges Bataille...

<sup>35</sup> Bernard, SICHÈRE, « L'écriture souveraine de Georges Bataille », in *Tel Quel*, Automne, 1982/ 93, p. 66.

<sup>36</sup> BARTHES, « La métaphore de l'œil », in *Op. cit.*, p. 241.



Izabella LOMBÁR

## Le caractère verbal de l'écriture de Nathalie Sarraute Etude stylistique sur l'*Enfance*

### Ecriture parlée

La notion de « parole » joue un rôle central de dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. C'est sur elle que se fonde la conception du monde de l'auteur, elle est la méthode de travail de l'écrivain, et elle est également l'une des bases fondamentales de la composition du texte littéraire lui-même. Les idées de Nathalie Sarraute sur la parole, sur le caractère verbal des textes, sur le dialogue sont développées dans un de ses articles intitulé *Conversation et sous-conversation*<sup>1</sup>. D'après cet essai, la parole est en premier lieu le cadre ontologique de l'existence : « ces drames intérieurs faits d'attaques, de triomphes, de reculs, (...) d'abandons généreux ou d'humbles soumissions, ont tous ceci de commun, qu'ils ne peuvent se passer de partenaire »<sup>2</sup>. En effet, tout ce qui est – n'existe que parce qu'il est en relation avec une entité autre que lui-même, tout ce qui se passe, se passe entre deux entités : tout est relation, dialogue, drame. L'existence du monde conditionne la polarité ; ces multitudes de conversations qui se font et qui se refont sans cesse. En tant que méthode de travail de l'écrivain, la parole peut être définie comme une conversation qui s'établit entre « un partenaire imaginaire »<sup>3</sup> et l'écrivain, la plus « précieuse matière romanesque »<sup>4</sup> consiste en ce dialogue. Ainsi l'écriture n'est ni production individuelle de texte, ni fixation de mots à l'intérieur des phrases figées, mais par son un caractère dramatique, elle est l'empreinte de ce dialogue secret entre l'auteur et son « double ». C'est d'ailleurs la mise en exergue de ce dialogue secret qui constituera « la figure de narration »<sup>5</sup> fondamentale de l'*Enfance* : le dialogue intérieur. Enfin, la parole est une technique d'écriture prenant, « dans le roman moderne[,] la place que l'action abandonne »<sup>6</sup>. Étant « le plus précieux des instruments »<sup>7</sup>, « les paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au-dehors [les] mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs »<sup>8</sup> que nous avons à notre disposition à défaut d'actes. La parole en tant que structure, « figure » narrative (dialogue interne) et les paroles en tant que discours rapporté aèrent donc les textes mouvants, ondulants de Sarraute. Ceux-ci évitent ainsi de

<sup>1</sup> Nathalie SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 99-117.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>5</sup> Groupe µ, *Rhétorique générale*, Éditions du Seuil, 1982, pp. 187-188.

<sup>6</sup> SARRAUTE, *op. cit.*, p. 104.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 102.

devenir des « textes-coquilles » aréférents, car grâce à la technique évocatrice à trois tiroirs esquissée ci-dessus, ils ont toujours pour origine une conversation. Dans cette conversation, la résonance des mots évoque un mouvement de bercement, un geste maternel, puisque « la communication » prend son sens dans une strate qui précède la parole.

L'autobiographie de Nathalie Sarraute, *l'Enfance* révèle cette littérarité parlée, qui apparaît aussi d'une façon à la fois subtile et infiniment précise au niveau linguistique. C'est ce caractère verbal du roman autobiographique que nous nous proposons d'exploiter à l'aide de méthodes stylistiques. L'étude stylistique se penchera sur la nature paradoxale de cette écriture : les formes linguistiques du texte prennent la parole par sa racine, dans sa première enfance, dans son bégaiement<sup>9</sup>, dans cet état de silence et de musicalité qui permet à l'auteur de chercher ses mots. Cette écriture, flottante et indécise, a pourtant pour but de prendre sur le vif les moments du passé, de faire revivre les instants passés, et de façon plus réelle que le réel. Même si la parole est prise dans « son enfance », dans « son bégaiement affolé »<sup>10</sup>, l'authenticité de ces « petits bouts de quelque chose d'encore vivant »<sup>11</sup> du passé transmis par l'écriture se manifeste dans une étonnante précision linguistique. Sarraute a besoin de cette netteté linguistique car elle est surtout rigoureuse envers elle-même : revivre et nous faire revivre les instants d'autrefois – ceci n'est possible que par l'écriture. Elle ne laisse aucune place à l'imagination. Il n'y a que crédibilité et vivification au lieu de la fiction : « Je ne pourrais que l'imaginer [le départ de la mère de Véra], ce serait facile »<sup>12</sup>. Mais elle ne l'imagine pas, elle se le représente. Se servir de l'imagination : cela serait même trop facile, et dans ce livre, seul l'authentique a une place... Comment un texte peut-il référer à la réalité, comment peut-il être vrai ? S'il a le goût du parlé. C'est pour cela que l'écriture sarrautienne est une écriture parlée. C'est non seulement le dit qui est écrit, mais bien plus – et paradoxalement –, c'est ce qui est par-dérrière, en-deçà, au-delà de la parole.

### **La parole en *Enfance* en tant que discours rapporté**

L'étude linguistique des textes littéraires ne se limite pas à la phrase, mais prend en considération le réseau linguistique de l'ensemble du texte. L'organisation discursive des textes peut être étudiée à l'aide d'un vocabulaire stylistique et de méthodes linguistiques, une méthode que Barthes appelle « second linguistique », traitant du « discours »<sup>13</sup>. L'étude des éléments linguistiques d'un point de vue esthétique et littéraire s'avère donc possible et nécessaire au niveau du récit et de la narration. C'est au travers de cette perspective que nous étudierons les formes du discours rapporté dans *l'Enfance* et les éléments linguistiques formels qui sont en

---

<sup>9</sup> Terme de Gilles DELEUZE, *Critique et clinique*, Paris, Edition de Minuit, 1993, pp. 135-143.

<sup>10</sup> BOMPIANI, Ginevra, « La parole en 'Enfance' », *Littérature*, n. 118, 2000, p. 47.

<sup>11</sup> Nathalie SARRAUTE, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1995, p. 9.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>13</sup> Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale du récit » in *Communications*, n. 8, 1966. p. 3. Cité par Groupe µ, *Op. cit.*, p. 158.

rapport avec la citation ou l'évocation de toute parole dans le texte. Nous présenterons donc l'étude des faits discursifs transphrastiques, ces figures de narration<sup>14</sup> valables au niveau macrostructural<sup>15</sup> du récit.

La figure de narration, sur laquelle se fonde la structure de l'*Enfance*, est un dialogue intérieur, ce qui veut dire que la narration autodiégetique est brisée par la désintégration du narrateur en « Je » : il ne se charge pas d'une narration rétrospective de sa propre existence, mais entame une conversation avec son « double ». Établi entre les deux faces du même « Je », ce dialogue interne jette les bases du caractère verbal de ce texte autobiographique. Ce côté verbal est renforcé par l'imperfectivité temporelle du récit, l'absence du passé simple – temps verbal qui est le marqueur par excellence du récit – vient renforcer ces verbalités structurales et temporelles auxquelles s'ajoute tout un réseau de citations ; les paroles, les vestiges du passé, sont fréquemment évoquées et intégrées dans les fragments de l'autobiographie. Si l'utilisation des temps verbaux discursifs a déjà atténué l'aspect « récit » de l'œuvre, l'intégration de ces discours cités accentue encore cette sensation de « parole textuelle ». Le narrateur en « Je »<sup>16</sup> ne souhaite pas reconstruire ce monde englouti qu'est son passé, mais plutôt revivre les dialogues d'antan. Son discours déjà fragmentaire est parsemé de citations, comme s'il voulait constamment briser sa propre parole par la mise en scène de voix différentes de la sienne. Il semble, a priori, que ses procédés servant à rapporter des discours soient simples : seules des formes du discours direct<sup>17</sup> sont utilisées. Il est vrai que les moyens par ailleurs très nombreux de rapporter des paroles (discours direct, discours indirect, discours indirect libre, monologue intérieur) sont réduites à une seule, mais son utilisation est originale et variée.

Les citations sous forme de discours indirect sont absentes car ces formes de discours rapporté, qui ont « coutume de séparer brutalement le dialogue de ce qui le précède »<sup>18</sup>, sont consciemment reléguées par Sarraute. L'auteur trouve que « les alinéas, les tirets, les deux points et les guillemets, sont monotones et gauches : dit Jeanne, répondit Paul, qui parsement habituellement le dialogue »<sup>19</sup>. Il est certes vrai que le dévouement de cette écriture et la dissimulation du narrateur en « Je » rendent impossible l'affichage d'éléments textuels narratifs tels que les verbes de parole (par exemple « dit-il ») ou les expressions proches de la didascalie (« sourit-il »). L'autobiographie évoque les situations les plus intimes de la vie de jeune fille de l'auteur : le plus souvent des tête-à-tête qui défilent toujours les cinq ou six mêmes personnages. Le discours indirect libre, en raison de ses subordinations, ses

<sup>14</sup> Terme de Groupe µ, *Op. cit.*

<sup>15</sup> Terme de Jean-Marie SCHAEFFER, in « La stylistique littéraire et son objet », in *Littérature* n. 105, 1997.

<sup>16</sup> Terme de Groupe µ, *Op. cit.*, p. 188 : Le narrateur des journaux et des lettres ; il a une vision « avec » le personnage. C'est une « figure de point de vue », une « figure de narration ».

<sup>17</sup> « Le discours direct reprend non seulement un énoncé mais un acte d'énonciation. (...) [Le discours direct] renforce l'impression d'authenticité. » Anne HERSCHBERG-PIERROT *La stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 112.

<sup>18</sup> SARRAUTE, *op. cit.*, p. 105.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 105.

transpositions de temps et de modes, n'est pas la meilleure forme d'expression pour évoquer authentiquement ces moments de l'intimité. Pour le reste, le discours indirect libre et le monologue intérieur sont les modes de citation les plus appréciés par Sarraute dans ses œuvres de fiction, alors qu'elle a dû les mettre volontairement de côté dans *l'Enfance*. Le style indirect et le style indirect libre sont appelés « discours narrativisé ou raconté »<sup>20</sup>, le style direct<sup>21</sup> est appelé « discours transposé » par Gérard Genette. Nous avons déjà noté combien la narration de *l'Enfance* est brisée : les formes traditionnelles de narration et le cadre spatio-temporel sont contournées par la mise à l'écart des paroles transmises narrativisées selon Genette, à savoir le style indirect et le style indirect libre. Et c'est pour cela que le discours direct est mise en valeur : il est la transposition du discours, de toute une situation d'énonciation. Ce choix démontre bien la double visée narrative : atténuer le côté récit, et évoquer d'une façon authentique des situations de la vie passée de l'auteur. Ces formes de discours rapporté (discours indirect, discours indirect libre, monologue intérieur) ne sont cependant pas tout à fait absentes de l'œuvre, mais leur occurrence est très limitée.

Le discours direct est donc la forme de citation la plus authentique et « mimétique »<sup>22</sup>, et même la plus utilisée par Sarraute dans *l'Enfance*. L'auteur arrive à éliminer les verbes de parole et les commentaires proches d'une didascalie, tout en conservant la forme directe des discours rapportés. Ce phénomène est à l'origine de deux effets importants : le narrateur en « Je » reste en retrait, semble ne pas prendre la parole, et cela tout en arrivant à reprendre l'acte d'énonciation, à reproduire la situation de parole. Ces discours rapportés, ces discours directs sont d'ailleurs le plus souvent des « discours dialogués directs », c'est-à-dire les transcriptions de conversations entières. Ces dialogues rapportés ont deux formes dans le texte. Soit ils apparaissent dans les séquences « narrativisées » (ces fragments dans lesquels le côté récit est assez important), et sont alors cités sans guillemets, intégrés dans le récit, soit ils sont cités dans les séquences « non-narrativisées » (ces fragments dans lesquels l'apparition du tropisme est plus important que le récit), et sont alors mis entre guillemets.

*Le mot tropisme appartient au lexique de la biologie. Il désigne la réaction d'orientation ou de mouvement causée par des agents physiques ou chimiques. Cette réaction peut se faire positivement ou négativement, suivant que la cause attire ou repousse (exemple : les insectes attirés par la lumière, les hirondelles fuyant le froid). Nathalie Sarraute le définit chez les êtres humains comme d'infimes mouvements d'élan ou de recul, de soulagement ou de crainte, de satisfaction ou d'amertume que les propos des autres font naître au plus secret des consciences. Ainsi, nous réagissons à un mot, une intonation, une atmosphère ou un geste*<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Gérard GENETTE, *Figure III*, 1972, p. 191. Cité par HERSCHBERG-PIERROT, *Op. cit.*, p. 117.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 117 : « Le discours direct est en effet le plus mimétique des trois discours : il reproduit les intonations, transmet le signifiant des paroles rapportées, y compris les interjections, les termes agrammaticaux, les mots étrangers, mais il n'est pas autonome pour autant ».

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>23</sup> Marie-France SAVEAN, *Dossier* in Nathalie SARRAUTE, *op. cit.*, p. 294.



Le tropisme est donc un mécanisme d'action au niveau de la vie affective qui se présente dans des situations interpersonnelles. Il peut se manifester par les paroles, auquel cas on peut parler de tropismes verbaux, mais il peut se manifester par les gestes ou par les actions, on peut alors parler des tropismes non-verbaux. L'on peut supposer que Nathalie Sarraute introduit ce terme dans ses essais, car ce dernier exprime bien la visée narrative première de l'auteur : ce n'est pas ce qui se passe qui importe, mais ce que l'on ressent. Les actions importent moins que leurs motifs et que les réactions qu'elles attirent.

Les deux termes repris chez Genette – séquences « narrativisées » et « non-narrativisées » – couvrent bien la double visée narrative de l'*Enfance* : un récit autobiographique rétrospectif associé au fait de briser cette narration linéaire par l'évocation fragmentaire et impressionniste des moments du passé. Une des séquences les plus « narrativisées » est celle qui évoque la visite de la mère de Véra dans la famille. Le narrateur en « Je » présente presque le récit traditionnel de la vie de la grand-mère. Les conversations de l'enfant et de la grand-mère sont transmises sans guillemets dans la narration. Le pronom personnel « Je » désigne tantôt la mère de Véra, tantôt le narrateur en « Je » de l'autobiographie :

*Je savais que son mari, Fiodor Cheremetievski, s'était mis à boire... (...) il était mort d'une maladie effroyable (...)... Après sa mort, quand je suis restée seule... il était très dépendant, il s'était ruiné... il a fallu que j'élève nos quatre enfants... j'ai du enseigner, donner des leçons... — C'est pour ça que tu sais si bien?... — Que veux-tu, j'étais bien obligée...<sup>24</sup>*

La citation entre guillemets des dialogues est pourtant plus fréquente :

*...je vois les mains étrangleuses, elles s'approchent de mon cou par derrière... (...) je cours pieds nus le long du couloir (...) « Papa, je t'en supplie, laisse-moi rester près de toi, j'ai peur, je n'en peux plus, j'ai tout essayé, je vois les mains... — Qu'est-ce que tu as ? Quelles mains ? — Mais les mains gantées de peau humaine... je sanglote... permets-moi, je ne ferai aucun bruit, je me coucherai sur la descente de lit... (...) » Je reviens dans ma chambre, je me recouche (...)»<sup>25</sup>*

La narration ne suit donc pas une structure traditionnelle dans laquelle le récit englobe les dialogues, séparés des parties narratives et descriptives soit par des tirets, soit par des guillemets, mais se structure en fonction des dialogues. Les conversations ne sont pas incluses dans le récit, mais ce sont elles qui régissent la narration, qui mettent en scène les événements de la vie de l'auteur. Les paroles ont ainsi des fonctions narratives différentes dans les deux formes du discours dialogué direct : les dialogues transposés sans guillemets dans les fragments « narrativisés » et les formes de dialogue entre guillemets des séquences « non-narrativisées », même si la conversation, l'interaction verbale de deux locuteurs est l'unité de base de la narration de chaque séquence. Dans le fragment qui relate l'histoire de la mère de Véra, les dialogues ne sont pas entre guillemets – parce que dans ce cas là ce n'est pas le côté « tropisme » des paroles qui compte. Les dialogues fournissent tout

<sup>24</sup> SARRAUTE, *Op. cit.*, p. 231.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 245-246.

simplement le cadre de l'histoire : c'est au cours de la conversation entre la grand-mère et la petite que l'histoire de l'enfance de Véra se dessine. La citation littérale – entre guillemets – des paroles n'est pas nécessaire, car ce qui compte cette fois-ci, c'est le côté récit de la narration. Dans l'autre fragment « non-narrativisé » par contre, ce n'est pas une histoire qui est au centre, mais un tropisme. Le dialogue fonctionne comme une échappatoire après le choc « des mains étrangleuses », le côté dialogué et littéralement cité des paroles est également important. C'est pour cela que le dialogue (le dialogue entier et non les répliques isolées) est mis entre guillemets : il constitue une réaction donnée à un tropisme, à un choc dans ce cas là non-verbal. La conversation entièrement transposée est donc mise en valeur en tant que réaction donnée au déclenchement d'un mécanisme émotif.

Outre les tropismes non-verbaux, il faut également faire mention des tropismes verbaux, dans lesquels le discours direct ne rapporte pas un dialogue entier, mais un seul énoncé. Il remplit alors le plus souvent la fonction du tropisme verbal et est mis entre guillemets : « Si tu touches à un poteau comme celui-là, tu meurs... »<sup>26</sup> ; « Femme et mari sont un même parti »<sup>27</sup> ; « Avant de se mettre à écrire un roman, il faut apprendre l'orthographe... »<sup>28</sup> ; « Ce n'est pas ta maison »<sup>29</sup> ; « On ne t'a donc pas appris chez ta mère que ce n'est pas comme ça qu'on doit passer des ciseaux ? »<sup>30</sup> ; « A moins que ce soit toi qui le demandes... »<sup>31</sup> ; « Tiebia podbrossili »<sup>32</sup> ; « Comment peut-on détester un enfant ? »<sup>33</sup> Ce sont ces « paroles de grande personne » qui suscitent les évolutions les plus importantes dans la vie de l'enfant, mais seuls les tropismes eux-mêmes sont notés, jamais la nature des évolutions suscitées. Bompiani résume de façon impressionnante le mécanisme des tropismes verbaux : c'est dans la langue parlée que l'enfant fait l'expérience de l'écart entre le mot et ce qu'il ne veut pas dire. « Entre la parole attendue (qui caresse le mouvement souterrain), et la parole entendue (qui gifle la surface). L'écriture résumera cet écart, en fera son affaire, se plaçant à sa source. »<sup>34</sup>

Dans l'*Enfance*, la parole est donc citation (inter-paroles), mais aussi tropisme, voire guerre de tropismes. Le narrateur en « Je » se souvient des tropismes de l'enfant qui « poussaient » en elle (« ses idées »), et des tropismes qu'elle-même essayait de pratiquer sur son entourage. Soit les tropismes verbaux – les chocs pratiqués sur ou subis par l'entourage au travers des paroles – « Est-ce que tu m'aimes, papa ? »<sup>35</sup> ; « Je trouve qu'elle est plus belle que toi [sa mère] »<sup>36</sup> ; « Je pense que tu [sa mère] as la peau d'un singe... »<sup>37</sup> ; « Dis-moi, est-ce que tu [Véra]

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 182. « On t'a abandonnée. »

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>34</sup> BOMPIANI, *Op. cit.*, p. 49.

<sup>35</sup> SARRAUTE, *Op. cit.*, p. 57.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 135.

me détestes ? »<sup>38</sup>, soit des tropismes non-verbaux dont il a été question à la page précédente : le vol de dragée<sup>39</sup> ou la consolation de Véra qui pleure<sup>40</sup>. L'enfance est la période de la vie où l'acquisition des stratégies de vie est encore possible. Ce sont ces stratégies qui permettent, plus tard, manier les tropismes : comment subir et comment réaliser des modifications positives ou négatives. Les tropismes et les réactions aux tropismes se font le plus souvent par des paroles.

### Le caractère verbal de la ponctuation

L'examen global des éléments linguistiques de la narration dans l'*Enfance* a forcément soulevé les questions qui s'appliquent à l'ensemble de l'œuvre. La situation de parole du narrateur en « Je », les temps verbaux et la position centrale de la parole sous toutes ces formes sont des phénomènes linguistiques de portée plutôt globale que locale dans l'autobiographie. En effet, Jean-Marie Schaeffer souligne l'importance d'une étude au niveau interphrastique, infraphrastique, mais également phrastique<sup>41</sup>. Certains éléments linguistiques sont interprétables d'un point de vue littéraire et esthétique, mais leur portée est locale et peut être étudiée à l'intérieur, au travers d'un court texte et par l'application d'une rhétorique fondamentale<sup>42</sup>.

Nous avons donc choisi un passage dans lequel nous examinons le rythme (la ponctuation) en vue de démontrer la portée esthétique de cet élément linguistique. Le caractère quelque peu rythmé de la prose contemporaine le rapproche des techniques d'écriture poétiques. C'est Flaubert lui-même qui a sans doute contribué à fonder la prose moderne en s'acharnant à « donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) »<sup>43</sup>. « C'est la considérer non plus comme un discours sans règles (oration soluta), mais comme un discours réglé aussi précisément que le vers »<sup>44</sup>. La ponctuation se fait donc à l'aide de signes graphiques tout simples, mais, perçue en tant que marqueur de cadence, elle contribue largement au sémantisme du discours. Nous examinerons sa portée sémantique dans le passage qui suit, en particulier à travers l'étude des virgules et des différentes valeurs des points de suspension de l'extrait. Chez Sarraute, la ponctuation ne suit pas une logique extérieure au texte, mais le mouvement du texte et à travers lui, le mouvement de la pensée. En principe, la ponctuation a trois fonctions différentes : en tant que fonction syntaxique, elle sert à l'organisation du discours, en tant que fonction prosodique, elle facilite la lecture (l'intonation, les accents et les pauses) des textes, et finalement, par sa fonction sémantique, elle marque surtout une articulation logique entre les énoncés. Comment, sous l'effet de la

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 155-158.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 202-206.

<sup>41</sup> SCHAEFFER, *Op. cit.*

<sup>42</sup> Groupe µ, *Op. cit.*

<sup>43</sup> Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, Paris, Gallimard ; t. II, p. 229, cité par Herschberg-Pierrot, *Op. cit.*, p. 277.

<sup>44</sup> HERSCHBERG-PIERROT, *Op. cit.*, p. 277.

« verbalisation » de l'écriture sarrautienne, ces trois fonctions prennent-elles chacune différentes valeurs ?

Pourquoi vouloir faire revivre cela, sans mots qui puissent parvenir à capter, à retenir ne serait-ce qu'encore quelques instants ce qui m'est arrivé... comme viennent aux petites bergères les visions célestes, mais ici aucune sainte apparition, pas de pieuse enfant...

*J'étais assise, encore au Luxembourg, sur un banc du jardin anglais, entre mon père et la jeune femme qui m'avait fait danser dans la grand chambre claire de la rue Boissonade. Il y avait, posé sur le banc entre nous ou sur les genoux de l'un d'eux, un gros livre relié... il me semble que c'étaient les Contes d'Andersen.*

*Je venais d'en écouter un passage... je regardais les espaliers en fleurs le long du petit mur de briques roses, les arbres fleuris, la pelouse d'un vert étincelant jonchée de pâquerettes, de pétales blancs et roses, le ciel, bien sûr, était bleu, et l'air semblait vibrer légèrement... et à ce moment-là, c'est venu... quelque chose d'unique... qui ne reviendra plus jamais de cette façon, une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, quand, amoindrie, en partie effacée elle me revient, j'éprouve... mais quoi ? quel mot peut s'en saisir ? pas le mot à tout dire : « bonheur », qui se présente le premier, non, pas lui... « félicité », « exaltation », sont trop laids, qu'ils n'y touchent pas... et « extase »... comme devant ce mot ce qui est là se rétracte... « Joie », ou, peut-être... ce petit mot modeste, tout simple, peut effleurer sans grand danger... mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques roses, les espaliers en fleurs, la pelouse, les pétales roses et blancs, l'air qui vibre parcouru de tremblements à peine perceptibles, d'ondes... des ondes de vie, de vie tout court, quel autre mot ?... de vie à l'état pur, aucune menace sur elle, aucun mélange, elle atteint tout à coup l'intensité la plus grande qu'elle puisse jamais atteindre... jamais plus cette sorte d'intensité-là, pour rien, parce que c'est là, parce que je suis dans cela, dans le petit mur rose, les fleurs des espaliers, des arbres, la pelouse, l'air qui vibre... je suis en eux sans rien de plus, rien qui ne soit à eux, rien à moi.<sup>45</sup>*

A part les virgules, la ponctuation de la séquence ne suit pas l'organisation syntaxique du texte. Les propositions et les unités syntagmatiques sont bien séparées par les virgules, mais les limites phrastiques sont rendues flottantes par l'utilisation atypique de signes de ponctuation tels que le point, le point d'interrogation et le point de suspension. La première phrase constitue déjà une question, mais le point d'interrogation y est remplacé par un point de suspension. Pourtant, à plusieurs moments de la séquence, apparaissent des points d'interrogations pour appuyer des interjections interrogatives du narrateur en « Je » (« j'éprouve... mais quoi ? »). Ce qui prouve encore que la limite des phrases a éclaté, c'est le manque presque total de majuscules. Au niveau des paragraphes, une certaine logique extérieure s'impose encore : les trois paragraphes commencent par des majuscules et finissent par des points, ou au moins par des points de suspensions à valeur de point.

Nous y voyons tout un système de valeur car les points de suspension, dans cette séquence, mais aussi dans *L'Enfance* entier, ont des valeurs bien différentes. Ils

---

<sup>45</sup> SARRAUTE, *Op. cit.*, pp. 66-67.

peuvent se mettre à la place du point, de la virgule ou bien du point d'interrogation. Les points de suspension ayant une valeur de point changent le rapport interphrastique au niveau stylistique, et non pas syntaxique. Il s'agit dans ce cas là de deux phrases avec deux sujets, deux verbes, deux compléments d'objet direct, phrases dont la limite est rendue plus floue par l'utilisation des points de suspension : « Je venais d'en écouter un passage... je regardais les espaliers en fleurs ». Entre les deux propositions suivantes, « quelque chose d'unique... qui ne reviendra plus jamais », les points de suspension ont valeur de virgule. A la place du point ou de la virgule, les points de suspension ont juste une fonction « pneumatique »<sup>46</sup> et servent à ralentir le rythme et à marquer une pause de réflexion. L'autre fonction (et valeur) des points de suspension est toute autre : voiler une fracture syntaxique. Cette utilisation peut révéler un retardement ou une absence de construction directe après le verbe, « c'est venu... », « j'éprouve... », « peut effleurer sans grand danger... », ou d'un verbe après le sujet, « et extase ».

Pour traiter les différentes valeurs des points de suspension de l'extrait, nous avons eu recours à des expressions telles que « ralentissement » et « retardement », auxquelles s'ajouteraient à juste titre les mots « attente » et « suspension ». Indépendamment de leurs valeurs syntaxiques dans la phrase, les points de suspension marquent en effet une pause, voire un arrêt dans la progression temporelle du récit ou de la réflexion. Son occurrence fréquente dans la séquence s'oppose à celle, toute aussi fréquente, de la virgule. Si les points de suspension ralentissent le rythme, les virgules l'accélèrent, prêtant ainsi une tension intéressante au texte. La séparation de parties de discours étroitement liées (par exemple la désunion, par les points de suspension, du verbe à construction directe de son complément) ont donc pour cause une sensation de ralentissement. Les interjections ou encore l'accumulation d'interjections nécessitent en revanche l'utilisation fréquente de virgules : « une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, quand, amoindrie, en partie effacée elle me revient, j'éprouve... ». La proposition « après tant de temps écoulé » se rapporte à l'adverbe de temps « maintenant », les adjectives « amoindrie » et « effacée » sont les épithètes rejetées (largement) en arrière du mot « sensation ». Cette dislocation syntaxique, cette accumulation de propositions séparées par des virgules évoque l'image d'une respiration asthmatique. Ce phénomène, appelé également phrase morcelée<sup>47</sup> dans la stylistique de la prose, se répète à plusieurs reprises dans la séquence, et signale l'indécision ou l'incertitude du narrateur en « Je » quant aux meilleurs formes d'expression, mais aussi le dynamisme du bonheur d'avoir trouvé quelques mots qui puissent exprimer (à peu près) la pensée. Le fait de brouiller les hiérarchies syntaxiques confère donc une rythmique oralisée<sup>48</sup> à la prose sarrautienne.

Si la ponctuation suit la syntaxe de la séquence, elle suit une syntaxe à une forte expressivité littéraire et n'est pas régie, en premier lieu, par des lois extérieures au texte (par exemple par les lois linguistiques). L'absence complète du point d'exclamation et du point-virgule et l'utilisation fréquente des points de suspension sont des phénomènes qui signalent

<sup>46</sup> Terme de HERSCHBERG-PIERROT, *Op. cit.*, pp. 266-267. La conception *pneumatique* de la ponctuation remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle. La rencontre du besoin de respirer et du besoin esthétique entraîne que l'art d'indiquer dans l'écriture la proportion des pauses par la ponctuation a toujours eu, et a aujourd'hui aussi une valeur stylistique.

<sup>47</sup> Catherine FROMILHAGUE, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1992, p. 191.

<sup>48</sup> Terme de HERSCHBERG-PIERROT, *Op. cit.*, p. 269.

que les effets d'une rhétorique traditionnelle font place à une rhétorique toute nouvelle, à une rhétorique de l'expressivité parlée. Le point d'exclamation est un signe de modalisation<sup>49</sup> trop directe, alors le point-virgule est un signe de ponctuation qui relève presque entièrement de la logique, et tout ce qui est du domaine de la logique et de la modalisation directe est banni de cette sorte de littérarité. L'utilisation atypique de la ponctuation montre bien que le narrateur en « Je » se décharge de toute modalisation, et par la-même de toute modalisation par la ponctuation. La ponctuation ne remplit entièrement ni sa fonction syntaxique, ni sa fonction prosodique, car elle ne suit pas toujours la syntaxe du texte et laisse le champ libre à une prosodie individuelle dans la prononciation. La fonction sémantique de la ponctuation devient quant à elle plutôt sémiotique : elle est la signalisation d'une articulation d'une logique non pas externe, mais bien interne, voire intime. Cette forme de ponctuation interdit la complicité avec le lecteur ; elle est le signe d'une logique intérieure au texte.

### **Bégaïement ou comment trouver la meilleur forme d'expression littéraire**

Cette littérarité, cette esthétique de la parole que l'on a tenté de présenter est donc à remarquer au niveau linguistique du texte, mais elle pourrait également ouvrir le terrain à une lecture deleuzienne – l'*Enfance* parle cette parole bégayante présentée par Deleuze. Bégayer, c'est la métaphore au premier abord disgracieux de la littérature ; le bégaïement, c'est, par le biais de ce même rapprochement, la parole littéraire. La langue n'est pas, par principe, un système en équilibre. C'est pour cela qu'elle se prête à un usage qui la met « en état de boom, proche du krach »<sup>50</sup>, à un mode de fonctionnement singulier qui est la parole littéraire. Cette parole est « le dehors du langage », mais elle « n'est pas extérieure au langage »<sup>51</sup>, ce qui veut dire que la parole littéraire amène la langue à ses limites et même peut-être un peu au-delà, jusqu'aux confins de la musicalité, là où les mots se forment et « font (encore) silence »<sup>52</sup>. Le côté palpable de ce silence, de cette musicalité au niveau de l'écriture est le bégaïement. Et c'est ce que représente la parole littéraire de Sarraute : la structure dialoguée de la narration, l'authenticité des paroles rapportées par l'utilisation des formes directes des discours rapportés, ou l'utilisation prosodique et non pas rhétorique textuelle de la ponctuation en témoignent. L'écriture de Sarraute pourrait être l'exemple classique de cette dualité : ses textes « bégaient », mais toujours par les meilleures formes d'expression.

---

<sup>49</sup> *Modalisation* : la valeur propositionnelle d'un énoncé, sa valeur d'acte de langage, définie par sa force illocutoire. (D'après Herschberg-Pierrot, *Op. cit.*, p. 17.)

<sup>50</sup> DELEUZE, *Op. cit.*, p. 137.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 142.

Tibor BÁNFÖLDI

## La métaphore du genre féminin ou l'hypertexte de la poétique

Quel est l'intérêt de l'écriture féminine ? De cette pratique, à partir de laquelle la différence jadis opprimante des sexes s'est détournée, dans la production littéraire d'aujourd'hui, vers une *neutralité* moins en moins impartiale, mais de plus en plus aliénée ? Nouveau sexisme ou désengagement des sexes, ces questions socio-politiques resteront en dehors de la visée de mon étude. Or, en marge de la nomenclature des auteurs femmes<sup>1</sup> marquant de leur incipit l'époque d'un féminisme français encore débutant, on trouve des écrivains dont l'œuvre relève d'une problématique plus étroitement liée au genre littéraire qu'à l'aspect historique des genres supposés, dans la guerre des sexes, ou masculins ou féminins. En effet, l'entrée historique littéraire de ce dernier aspect correspond aux premiers mouvements théoriques des Françaises, vers les années 60-70, et se définit par la reconstitution du sujet non seulement par son sexe, mais aussi par le genre de discours qu'il tient. S'établit dès lors une parenté pour ainsi dire générique entre ce qu'on entend par *genre* et ce qu'on pratique par *sexe*, parenté qui apportera sa contribution à l'analyse des genres littéraires, telle qu'elle figure dans certains textes d'Hélène Cixous<sup>2</sup>, un des auteurs les plus célèbres de cette époque, ainsi que dans l'œuvre de Suzanne Allen, auteur *mineur* récemment réhabilité. Dans *Neutre*<sup>3</sup>, par exemple, ou dans *L'espace d'un livre*<sup>4</sup> les questions posées par la tradition féministe, « qui suis-je » et « à qui ressembler », forment le contexte immédiat de l'appartenance à tel ou tel genre littéraire. Néanmoins dans l'étude de l'écriture féminine, les potentialités du travail dans la théorie des genres se retrouvent invariablement reconduites à l'histoire des sexes, où les méthodes de recherche s'épuisent à force d'en prélever les universaux. Rares sont les essais d'analyse littéraire qui, au lieu de rabattre l'écriture sur un discours polémique contre le discours *millénaire* (pour ne pas dire *phallocentrique*), relève de tout discours les manières de dire, les unes aptes à faire raisonner les autres. Et encore, malgré l'abondance des descriptions du genre estampillé *littérature féminine*, malgré les nombreuses hypothèses sur son unique épistémologie et sa prétendue altérité, il n'y a pas de traitement proprement générique, pas d'histoire des genres littéraires, quant aux œuvres répertoriées par cette pseudo-littérature. Style hybride, genre mixte ou aporie

<sup>1</sup> Pour en citer quelques-unes : Annie Leclerc, Marie Cardinal, Xavière Gauthier, Benoîte Groult, Luce Irigaray et Julia Kristeva.

<sup>2</sup> Cf. Monique WITTIG : *Le corps Lesbien*, Paris, Ed: de Minuit, 1973.

<sup>3</sup> Hélène CIXOUS, Paris, Bernard Grasset, 1972.

<sup>4</sup> Suzanne ALLEN, Paris, Gallimard, 1971.

textuelle parsemée de citations, ce sont les attributs *a priori* liés à la pratique de l'écriture dite « féminine ». Cette priorité postulée par la critique féministe<sup>5</sup>, s'articule de façon positive-affirmative, mais, en pratique, elle ne saurait que difficilement se prêter à l'étude des genres. Sa divergence fait rupture et il lui manque la pertinence nécessaire pour un classement « architextuel »<sup>6</sup>, dont la visée se préoccupe non de l'erratique, mais du statique dans l'erratique. Cette impertinence est d'ailleurs l'un des traits pertinents requis par le discours féministe redoutant toute classification par genre et/ou par sexe, sans pour autant reconsidérer la problématique conceptuelle qu'impose l'intégrité des *genres* littéraires. Sur un tel chemin critique, les nombreux recours au concept générique, soit sous forme de signifié biologique, soit sous forme de signe linguistique, sont chaque fois exploités au profit d'un sens admissible au discours en termes politiques.

Dans une perspective rigoureusement générique, il faudrait plutôt emprunter à la mécanique proprement poétique du texte, et à sa logique de rupture, les termes mimétiques et métaphoriques, surtout quand ils s'avèrent plus susceptibles de faire ressortir la multiplicité des genres. Cette approche n'est pas du tout étrangère à la théorie des genres littéraires ; il suffit de penser à l'histoire de la définition de l'imitation, telle qu'elle s'écrit à partir « des hommes agissants » d'Aristote, et à travers le « concept » de Cavales, dans les « sentiments » de Batteux<sup>7</sup>. Mais au lieu de traiter des transformations internes d'une discipline littéraire, je l'évoque en tant que méthode de travail dans le texte, méthode de travail empruntée à la poétique du texte, par recours aux analogies potentielles que ces ruptures secrètent. Dans la théorie des genres une telle méthode opère par le passage du niveau générique (du genre) au niveau textuel (à l'espèce).<sup>8</sup> Il faut cependant noter que l'opération pour ainsi dire structuraliste de ce transfert critique ne suffira pas à décrire les changements réalisés à l'intérieur de l'anatomie poétique, car ses divers niveaux textuels, redistribués dans l'œuvre cixousienne ou allenienne, ne forment que des constructions provisoires – des *relais* de genres – dont la fonction est de stimuler la réitération générique. Ce n'est pas une structure *architextuelle* à vocation empirique, ni une hiérarchie censée contenir un nombre de sous-genres, qui fera l'objet de mon étude. Je cherche plutôt une disponibilité de discours ambiants, une transférabilité des genres au sens métaphorique. Parmi les autres types de *transtextualité*, telles qu'ils sont distingués, d'après Genette<sup>9</sup>, par les préfixes *inter-*, *para-*, *méta-* et *hyper-*, le plus intéressant, par rapport aux travaux de mes auteurs, est l'« hypertexte ». Ce choix cependant ne s'accorde aux recherches effectuées par *la littérature au second degré*<sup>10</sup> qu'en partie : alors que Genette introduit

---

<sup>5</sup> V. les *Cahiers du Grief*.

<sup>6</sup> Gérard GENETTE, « L'introduction à l'architexte », in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>8</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>9</sup> Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, pp. 7-13.

<sup>10</sup> Sous-titre ou paratexte des *Palimpsestes*.



une relation diachronique quand il parle d'un hypertexte apparenté à son hypotexte, j'emploie ce terme plutôt comme effet au-dessus et au-dessous du texte. Au lieu d'un ensemble de catégories générales, comme amphibologie herméneutique ; au lieu d'une relation temporelle, comme espace entre le réel textuel et ses interprétations supplémentaires. L'élément « hyper- »<sup>11</sup> se présente alors comme dérivé du terme de l'hyperréalisme — courant artistiques des années 60-70 — dont la plasticité photogénique, les détails précis et la méticulosité inépuisable donnent l'effet d'une transformation incessante. Transcrite dans la théorie des genres, c'est cet effet d'imitation<sup>12</sup> qui me préoccupe dans les textes de Suzanne Allen et d'Hélène Cixous.

J'ai eu recours, dans mon travail, à la méthode « hypocritique »<sup>13</sup>, dans le sens où l'objet de toute terminologie théorique, en tant qu'objet véritable du savoir, s'y trouve objecté par les commentaires accumulés, et enseveli sous la règle scientifique. La leçon d'une hypocritique dans les genres littéraires, est du côté du travail de la métaphore, dans la mesure où elle utilise les termes théoriques non pas comme catégories génériques, mais comme méthodes de transport. L'« hypo- » me donne prétexte aux manières discursives là où j'ai affaire à tel ou tel genre (littéraire, méta-discursif, sexué, biologique, linguistique, etc.) ; l'« hypo- » me distancie de la théorie par un vocabulaire tangent, par une redistribution de ses genres (de polysémie) et de ses espèces (de logique). Pour compléter le programme proposé par Suzanne Allen, il me manque encore le comique des procédés qui sont à la disposition du conteur-critique, un genre de critique littéraire qui serait la comédie de la théorie, bien que le sérieux de mon ton dispose de tous les éléments nécessaires pour rappeler la philosophie hypocritique de Rabelais. C'est d'ailleurs de la même manière que Käte Hamburger introduit son concept de *l'énoncé de réalité* à propos d'une analogie établie entre *poièsis* et *mimèsis*. Pour elle, le *je lyrique* se présente comme un acte de langage authentique, réel et déterminé, tandis que les genres proprement poétiques s'expriment par des *je-origine* fictifs. Ce système binaire du fictionnel et du lyrique ne se sert de la logique linguistique de *l'énoncé de réalité* que pour classer la poésie lyrique dans une nouvelle dichotomie poétique ; il ne se sert de la *poièsis* que pour en faire son au-dessus hypertextuel, une *mimèsis* théorique. Si la même logique est entendue comme méthode hypocritique, c'est

---

<sup>11</sup> L'intégration de ce terme dans la logique de l'Internet me semble une démarche significative dans un sens générique (et non seulement littéraire) à condition que le cyber-espace soit traité non comme fin, mais en tant que support matériel, parmi d'autres supports, modelé pour la mise en pratique d'un concept. Sur la recherche hypertextuel voir *Littérature électronique et hypertexte* par Anne-Marie BOISVERT ; *La littérature des possibles* par le collectif@ressources.org ou <http://www.ressources.org/Interactif/>

<sup>12</sup> Genette appelle hypertexte une dérivation par transformation ou par imitation. Dans mon cas c'est ce qui est entre les deux.

<sup>13</sup> Terme pour dire l'acteur (hypocritès) ou l'art du dire (hypocritique). en son sens rabelaisien, emprunté à Suzanne Allen et retrouvé chez Aristote.

une métaphore « dans la prose de la pensée scientifique »<sup>14</sup>, dans la mesure où elle fonctionne comme transfert des genres poétiques en espèces d'énonciations linguistiques.

Or la division générique d'Hélène Cixous et Suzanne Allen, ne se situe pas aux niveaux d'énoncés historique, théorique ou pragmatique. Elle renvoie les catégories modales aux catégories thématiques et formelles, transmue le niveau linguistique et travestit le chemin théorique en fiction poétique. Elle est en effet une « fiction »<sup>15</sup> théorique inséparable de sa vocation lyrique. La mutation générique qui œuvre entretemps s'étend sur tout élément et tout ensemble constituant ou débordant le texte, le fragment, l'ouvrage ou l'œuvre même. Sans vouloir tout à fait négliger sa disposition et ses divers plans textuels, je prétends la décrire à partir d'une terminologie que je trouve plus appropriée pour une étude de la poétique, terminologie dont le corpus même est générique et qui génère un espace métaphorique généralisé. Cet espace métaphorique figure chez elles d'une manière simulatrice, comme représentation artificielle d'une manière de parler et comme artefact poétique d'une action réelle. La métaphore que dégage une telle pratique *intratextuelle* s'interpose sans cesse en tant que relais *intertextuel*, déclinaison presque génétique, que l'on dérive non de la mimésis traditionnelle, mais des « mimèmes »<sup>16</sup> pseudologiques qu'opèrent toutes les pratiques mimétiques (par exemple la pantomime, les arts gestuels et le chant). Par *mimème*, il faut entendre un élément simulatique ouvert et disponible à tout supplément de métaphoricité, une espèce de *métamimésis* dont le préfixe *méta-* relève d'un mode de transport au pied de la lettre.

Il s'agit d'une réception bien précise de la terminologie poétique, dans le sens où elle n'admet que certaines de ses acceptions : celles dont la plasticité s'avère assez remaniable et polymorphe pour relayer les diverses entrées textuelles et leurs figures possibles. En d'autres mots, j'ai choisi l'étude des *genres* par la *métaphore* dans la seule portée où les termes *mimésis*, *poésis* et *fiction* dépassent les limites de leur dispersion ontologique pour accéder à la superposition textuelle dans l'espace autocritique. Or, avant d'entamer l'explication de ces termes, je dois retourner aux questions préalablement posées par rapport à l'identité féminine : « qui suis-je ? » et « à qui ressembler ? ». Si l'on ne pouvait pas identifier les composantes de ce manque d'identification, la définition terminologique ne serait pas possible. Et pourtant elle l'est

---

<sup>14</sup> Chez Käte Hamburger, l'introduction du concept de *l'énoncé de réalité* est censée, dans un sens inverse, éloigner la problématique hégélienne de la poésie qui, selon lui, « se trouve donc être aussi cet art particulier où l'art commence à se dissoudre et touche, du point de vue de la connaissance philosophique, à son point de transition vers la prose de la pensée scientifique ». Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986, p. 33.

<sup>15</sup> Le sens que je prête à ce mot pourrait être traduit par fable, ou plutôt, par affabulation, c'est-à-dire la refabrication de l'espace du mythe.

<sup>16</sup> Terme de Suzanne ALLEN, *Des modes d'emploi du concept d'utopie* (manuscrit).

lorsqu'elle s'exprime par sa relation au corps, quand le corpus textuel invoqué se resserre autour des références à l'usage et aux divers supports matériels que ce corp(u)s sous-tend. Elle l'est comme cet inventaire ou catalogue métaphorique dans lequel la description du corps en termes génériques — par déterminations biologiques, par aspects linguistiques ou par genres littéraires — est l'outil du critique pour signifier malgré ses signifiants, pour s'apparenter à l'espace des diffusions théoriques, et pour fusionner avec le supplément textuel entre-temps accumulé. Ainsi encadré par les textes superposés, la description du corps n'est plus un corpus morcelé, tel que le propose la psychanalyse freudienne, puis lacanienne, et pour qui le procès de l'identification est impérativement déconstruit par le choc que subit la conscience pendant la séparation de l'objet d'avec son sujet<sup>17</sup>. Elle n'est pas non plus l'objet de cette relation objective-subjective qui se purifie et se « déchosifie »<sup>18</sup> dans une explication modale ou dans une narratologie. Au contraire, elle se chosifie par l'image jumelle de ses effets dans un cumul de textes rassemblés, et récupérés comme prétextes à une réalité objective. Réalité où la *chose-corps* ne peut naître qu'aux lieux empruntés aux entrées d'un texte commun ; réalité où la métaphore du corps est envisagée comme méthode de transfert à ces entrées communes ; réalité où le corps est un terme reçu, et nanti d'un appareil générateur de ses nombreuses occurrences ailleurs. Un *corps sans organe* par lequel j'entends le même agencement textuel que Deleuze et Guattari démontrent dans l'élément CsO<sup>19</sup>. Un tel élément viserait à la description de ses outils argumentatifs, les déporterait et les substituerait à une structure intra-intertextuelle et ferait des catégories du « genre » et de l'« espèce »<sup>20</sup> son hypertexte. Si ce dernier se définit par superposition des textes-mimèmes juxtaposés, la terminologie qu'il sous-entend n'agit par autrement. *Métaphore*,

<sup>17</sup> Gibert DIATKINE, *Jacques Lacan*, P.U.F., 1998

<sup>18</sup> Par rapport au processus de l'identification par transformation d'objet voir Käte Hamburger, *Op. cit.*, p. 226 : « la possibilité d'identification de l'objet dépend du type de déchiffrement, c'est-à-dire de la forme verbale, linguistique, du poème issu de cette transformation. [...] ce qui se produit, n'est donc pas la présentification d'une chose, mais un éloignement par rapport à elle ; la chose ne devient pas évidente ; ce qui est évident, au contraire, c'est le processus de déchosification ».

<sup>19</sup> Corps sans organe. DELEUZE-GUATTARI, *Rhizome*, Minuit, 1976, pp. 9-10 : « Un livre est un tel agencement [ machinique ], comme tel inattribuable. C'est une multiplicité ? mais on ne sait pas encore ce que le multiple implique quand il cesse d'être attribué, c'est-à-dire quand il est élevé à l'état de substantif. Un agencement machinique est tourné vers les strates qui en font sans doute une sorte d'organisme, ou bien une totalité signifiante, ou bien une détermination attribuable à un sujet, mais non moins vers un corps sans organes qui ne cesse de défaire l'organisme, de faire passer et de circuler des particules asignifiantes, intensités pures, et de s'attribuer les sujets auxquels il ne laisse plus qu'un nom comme trace d'une intensité. »

<sup>20</sup> Ces termes sont ceux donnés par Aristote même dans l'explication de la métaphore. Dans un manuscrit Árpád Bernáth commente cette terminologie ainsi : « Genre et espèce se présentent comme deux niveaux d'abstraction différents pour saisir des phénomènes différents. Or ils ne peuvent être définis que l'un par référence à l'autre, et c'est justement la reconnaissance de cette relation co-référentielle entre les deux niveaux différents, qui permet le transport ou le transfert de signification : (a.) du haut vers le bas : du genre à l'espèce, et (b.) du bas vers le haut : de l'espèce au genre. Mais il y en a des itinéraires de transfert plus complexes, [entre deux espèces de deux différents genres, entre deux genres de deux différentes espèces ou par analogie] » ÁRPÁD BERNÁTH, *Métaphore dans la poésie des mondes possibles* (Ms).

*mimésis*, *poésis* et *fiction* renvoient tous au système de transport qu'ils ont en commun avec la théorie des genres, et que j'essayerai de décrire en termes poétiques dans le corpus de la poétique même. C'est un argument structuré de manière hypertextuelle, qui, en tant que tel, procède par définitions pseudologiques. En voici les entrées :

**métaphore du genre** au lieu d'être seulement une image à caractère transposé dans la thématique du texte, elle est censée véhiculer la mobilité du concept, travailler l'aménagement du texte (dans ses thèmes et dans ses concepts) et produire une polysémie potentielle de ses modes d'emploi. Au sens aristotélicien, elle représente non seulement « le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre », mais aussi la modification opérée « quand, du nom usuel, [ elle ] laisse subsister une partie et arrange l'autre à sa façon »<sup>21</sup>. Transport et modification des parties du texte, aux niveaux à la fois grammatical et conceptuel, tel que « le préfixe *méta-* vient en distribuer, dans le lexique grec, les nombreuses acceptions, pour dire l'*à travers*, le *parmi*, l'*au milieu de*, l'*entre*, etc. »<sup>22</sup>. Ce transport et cette modification génériques ont le même rapport « à l'art qui imite par le langage seul », à l'art « sans dénomination jusqu'à ce jour »<sup>23</sup>, que les espèces réelles à un genre hypothétique. Les genres proprement poétiques et bien définis se présentent alors comme imitation des appellations critiques, comme déplacement métaphorique par rapport au langage *au-dessus* que j'ai postulé par le concept de l'hypertextualité. L'élément *hyper-* ne figure pas ici en tant qu'entité globale ou transtextualité englobante *inter-*, *para-* et *architexte*<sup>24</sup> ; il n'est pas uniquement cet « au dessus » du texte, mais plutôt sa remanipulation à partir des relations transférables aux différentes couches textuelles. Il n'en est pas autrement dans la citation suivante, dans laquelle la remanipulation du lexique (critique du texte), l'ambivalence des « noms courants » et des fabuleux « ornements »<sup>25</sup>, apparaît comme une imitation déplacée sur l'axe métaphorique :

*Le Récit lui-même est une Lonza, leggiera & presta molto, animal unique hors d'espèce, léger et vif ou vive et légère, che di pel maculato era coperta.*

*Et, elle ne s'écarte pas de devant mon visage, mais elle me barre tellement le chemin que plusieurs-fois je dois me retourner pour revenir sur mes pas. Ainsi de moi, face au texte, dans une des positions familières au sommeil, mon corps couché à plat*

---

<sup>21</sup> ARISTOTE, *Poétique*, trad. par J. Hardy, Belles Lettres, 1932, pp. 62-63.

<sup>22</sup> ALLEN, *Op. cit.*

<sup>23</sup> ARISTOTE, *Op. cit.*, p. 30.

<sup>24</sup> GENETTE, *Op. cit.*, p. 157.

<sup>25</sup> Par rapport à l'élocution et aux genres littéraires, Aristote parle ainsi : « Parmi les noms, ceux qui sont doubles conviennent surtout aux dithyrambes, les noms insignes aux vers héroïques et les métaphores aux vers iambiques. De plus, dans les vers héroïques on peut user de toutes les expressions dont nous parlons, mais dans les vers iambiques, étant donné qu'on y imite le plus possible le langage [ lexis ], seuls conviennent les noms dont on peut user dans la parole [ logos ] ; c'est-à-dire qu'il n'y a quère que le nom courant, la métaphore et le mot d'ornement. » ARISTOTE, *Op. cit.*, p. 66.

ventre sur le drap cendrier, surprise telle nuit par une lessive cosmique, quelque déluge ou simple débordement des eaux humaines qui menace de me submerger, – me tente – m'allèche même – mais que bientôt, trempée, retournée, je barre comme on barre une embarcation.

Récit mutant, muteur donc, Non sans histoire :

Son histoire sera une longue phrase qui nous rapproche et nous écarte de sa véritable nature, successivement séduisante, coupante, déguisée, farcie d'épisodes digressifs, de noms sans choses et choses sans noms, comparable à une femme à peine veuve et belle encore qui fut aimé du disparu, et ne sait pas si les morts ont encore des passions, si les veuves sont des épreuves ou des jeunes-filles, et si le corps est veuve aussi ; dans leur désarroi, elles oublient leur rôle et leur âge, et se font petites filles et amantes de leur fils, surtout s'ils ont le nom du père.

En un sens cette histoire est femme, veuve et amante, ( En un autre sens, vierge, père et fils, etc.) et souvent, Revenante.

Un texte plein de Revenants car

Tout ce qu'on a perdu revient<sup>26</sup> /.../

Le récit peut avoir l'air ici de s'ensabler ou là, ce ne serait que ruse de la surface quand elle n'est ni terre ni mer : le soleil le chauffe alors à blanc et c'est le sol même qui fait courir l'histoire et se précipiter, à peine effleurant sa face du bout des pieds : elle, (l'histoire) est alors semblable à un des héros de ce texte, qui parcourt d'immenses surfaces et sans poser le pied. S'il le posait il brûlerait. Il veille il meurt en mouvement. /.../

Souvent ce texte ressemble à ceux qui le hantent ou le fuient. Rien ne nous assure qu'il nous conduira jusqu'au plus près par le plus court chemin, mais il nous risque.

(nous : chasseurs : chasseurs de la chasse.)

Léger ou légère, la pelisse couverte de signes, point, chose /.../ liée par un lien de mariage ou parenté ou analogie à tout ce qui fait vibrer les liens encore indéterminés de mariage, parenté ou analogie, lonza, imprenable.<sup>27</sup>

L'analyse de ce passage dans une perspective strictement générique, c'est-à-dire suivant ses déterminations thématiques, modales et formelle<sup>28</sup>, nous renvoie à la question de l'archigénre figurant en tant qu'« espèce » dans le texte. Selon une approche hypocritique, cette « espèce » fonctionne en tant que mimème<sup>29</sup>, son arrangement

<sup>26</sup> Freud, *Traumdeutung* [ cité par l'auteur ].

<sup>27</sup> Hélène CIXOUS, *Neutre*, Paris, Des femmes, 1998, pp. 23-24.

<sup>28</sup> GENETTE, *Op. cit.*

<sup>29</sup> Par rapport à l'origine de la poésie, Aristote parle ainsi : « La poésie semble bien avoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance

hypertextuel consistant non seulement à simuler l'action et les personnages illustres (Dante, Freud, Lacan, Virgile, le phœnix), mais aussi à transporter leur thématique directement dans le texte. Parmi l'exergue et le corpus du texte de *Neutre*, on trouve les indications suivantes :

*JOUEURS, PIECES ET REVENANTS :*

*L'analyste*

*Le Sujet*

*Le Récit*

*Le Texte*

*La Lonza*

*Le Hasard*

*Fils Fil, F*

*Revenants, souches, troncs, morts, rejets*

*vers, peaux, fourrures, soies*

*Sang, Sendres Sobret Samson S<sup>30</sup>*

A partir d'une telle disposition, le transport entre les sujets de l'énonciation du texte s'accomplit soit par imitation de leur appartenance biologique (animal, masculin, féminin, fantôme animus/anima), soit par classification métadiscursive (récit, histoire, texte), soit par assimilation anaphorique ou homonymique (des pronoms, des auteurs et des langues). De même les critères de la représentation générique, les dispositifs théâtraux, les vers cités en prose ou les proses en vers, ainsi que les monologues intérieurs des personnages invoqués, convergent tous vers une épique romanesque travestie en notes explicatives et critiques, vers une fiction théorique. Cela dit cette démarche à trois échelons (par transport direct de la thématique, par brouillage des identités énonciatives et par convergence des dispositifs) ne s'accomplit pas dans le temps : la notion même du temps se divise en successions métriques et n'est repérable que par son caractère mobile, en tant qu'espacement corrélatif des divers sites textuels. Les échelles de cet espacement figurent dans mon hypertexte comme *relais* des genres et, avec la juxtaposition des trois déterminations génériques (thématique, modal et formel), ils font *méta-phorein* de la dynamique mimétique. L'*hypocritique* de cette même logique transcrit les différentes identités génériques tantôt en auteur, tantôt en acteur. « Qui suis-je ? » et « à qui ressembler ? » se présentent dès lors tantôt comme sujet tantôt comme objet de l'enquête théorique, et attirent l'attention critique vers ce manque d'appartenance entre texte et texte commenté, vers ce manque qui, en termes génériques, donne tout son sens à la problématique de l'imitation et de ce qui est imité.

---

/.../ et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux fabrications par imitations [ ou mimèmes ] »

ARISTOTE, *Op. cit.*, p. 66.

<sup>30</sup> CIXOUS, *Op. cit.*, p. 17.

**mimésis, poésis, fiction** au lieu des hommes agissants, il y a, chez Cixous et Allen, une feinte, pour ainsi dire, factitive, artefact employé à simuler ceux-ci. Les personnages simulés n'appartiennent pas au propre du texte et n'y figurent que sous forme de caractères évoqués d'un savoir *millénaire*, et directement recités dans le texte. Dans un sens platonicien, la *mimésis* que je traite ici en tant que simulation, est allégorie du poète qui feint, par sa voix ou par ses gestes, d'être quelqu'un d'autre<sup>31</sup>. Cette feinte ne dépouille pas les personnages auteurs-acteurs d'une psychologie, mais leur psychologie est dépouillée des catégories, elle n'est plus qu'un caractère réactivé à faire agir le texte. Que reste-t-il alors à imiter, une fois que l'objet de l'imitation s'est substitué au brassage de l'écriture et de la lecture, à la fabrication des espèces de sous-genres ? Rien à concevoir, sinon le *faire* de la *poiésis*, c'est-à-dire le savoir érudit (ou le *tekhné*) apte à composer une fable. Selon les recherches d'Árpád Bernáth, la condition de la fabrication des fables est une reconnaissance analogue à celle qui conditionne la métaphore. Fable et métaphore sous-tendent la reconnaissance des unités de sens et de leur transport, la reconnaissance de l'une par l'intermédiaire de l'autre<sup>32</sup>. C'est l'enjeu même de l'action, son passage des manières d'agir et des manières d'être aux affabulations allégoriques-fantastiques<sup>33</sup> du dire. L'action, en tant que telle, révèle la fiction, ou le *faire-fable*, de sa propre métaphore, et fabrique de la matière discursive des manières véridiques. L'imitation de l'action ne se déroule plus selon la nécessité ou la vraisemblance, elle n'est plus la combinatoire des calculs probabilitaires, mais une itinéraire potentielle suivant l'échange entre fable et métaphore. A titre d'exemple, il suffit de considérer le caractère fabuleux du corps, lorsque son articulation dans un corpus quelconque est indissociable de cette absence qui semble gérer l'identité corporelle face au mythe des sexes. Au lieu de son image vraie ou fausse, le corps est un *spéculum* aux yeux des autres, aspect moins réflexion positive-négative, diffusion déconcertée et fictive. Dans son traité du miroir, Suzanne Allen en parle en ces termes :

*Expérience du décentrement s'il en est, cette visée sur un lieu interdit. Et par la double feinte d'une image à la fois renversée et réfléchie. Suprême ruse du Sujet pour essayer d'atteindre, du dehors, ce Moi qui du dedans se recuse. Voilà de quel sceptique effet tout miroir est le théâtre si l'on ose : passer dehors, devenir l'autre ! Et peut-être l'autre de l'autre si les glaces de la psyché sont convenablement requises pour multiplier le problème postérieur. Se voir du dos, quel ascendant facile on prend sur son soi-disant, ainsi dévisagé. [ ... ] Ainsi dans la fuite du miroir, je ne cherchais qu'à perdre l'œil officiel, pour trouver l'œil inverse, l'œil gris, l'œil équivoque, où s'interroge le fondement de toute ubi/cul/ité. D'ailleurs nul miroir n'est purement répétitif. Le miroir ne répète pas, il reflète. Nuance ! Il reflète dans le halo, le trouble, le tremblement. On lui donne un modèle, il le trahit. C'est là que la définition se libère : on*

<sup>31</sup> ARISZTOTELESZ, *Poétika*, PannonKlett, 1997, p. 22.

<sup>32</sup> BERNÁTH, *Op. cit.*

<sup>33</sup> Cf. «Lucien, Rabelais, Sterne et la narration fantaisiste-allégorique chez N. FRYE» in GENETTE, *Op. cit.*, p. 126.

*croit ressaisir le vif, on n'opère que le simulacre. Le miroir est le style de ceux qui n'en ont pas. C'est l'art avant la lettre. Trace éphémère et sujette à tous les aléas, mais justement : que de formes en ce miroir, ressassées, surchargés, tendancieuses, faussées par nous mémoires torses, ont surgi des fortes complaisances ! [ ... ] Voilà l'erreur narcissique par excellence. Car il n'y a pas de double. L'office du miroir est mise en question du sujet, mis en jeu, mise en scène. A la limite procédé d'écriture : « O miroirs d'argent, incrustés dans les panneaux des vestibules, combien de services ne m'avez-vous pas rendus par votre pouvoir réflecteur ! » s'écrie Maldoror. La tactique du miroir consiste à les choisir hauts et de grand décorum : « Je ferais placer trois glaces de sept pieds de haut chacun. J'ai toujours aimé cet ornement sombre et magnifique. Quelle est la dimension des plus grandes glaces que l'on fabrique à Saint-Gobain ? » s'enquiert Octave de Malivert. On sait quel usage éblouissant l'auteur de la « Mise en mort » fait d'une psyché. [ ... ] Poe lui, dans la « Philosophie de l'ameublement » fait profession d'abominer le miroir « ... qui contribue fortement à produire une monstrueuse et odieuse uniformité... le rustre le plus naïf en entrant dans une chambre ainsi enjolivée, sentira immédiatement qu'il y'a là quelque chose d'absurde, bien qu'il lui soit absolument impossible d'assigner une cause à son malaise. » Absurde n'est pas le mot qui convient au fautif éclat d'une surface méconnue. Du malaise de Poe, fictif est la profondeur. Car il ne s'agit pas ici de saisir une profondeur, mais de multiplier la surface qui nous est impartie par toutes sortes de dispositifs, abondamment illustrés par les grands baroques du cinéma : Eisenstein, Stindberg, Fellini, Orson Welles ... ô La dame de la Shangai quel brisement du Sens, quel éclatement, mille fois repercuté par un seul coup de feu dans le miroir !<sup>34</sup>*

Sujet de la réflexion, le « je » de ce passage s'expose moins comme déclaration du *Je lyrique* que comme effet d'un savoir accumulé. Autrement dit, « je » est davantage déchiffrement nietzschéen d'un texte mythique qu'effusion du sujet poétique. « Je » est intelligence du corps rabattue sur le modèle d'une lecture. « Je » est lecture du corps opérée dans la pluralité de ses rapports et dans les types de ses fonctions. « Je » est corps relayé par la fiction (ou le *faire-fable*) de ses mythes d'origine. Une fois postulé que l'objet de la *mimésis* consiste en le *tekhné* de la *poiésis*, il faut se demander, selon Aristote, de quelle manière et par quel moyen il est possible de mesurer la distance prise par rapport à cet objet (le sujet), et de déterminer les effets de son identité. Car, si cette affabulation mimétique n'est rien autre qu'une question de degrés d'identification, le genre qui en résulte posera un problème identique. Se poser la question de savoir « qui suis-je ? » et « à qui ressembler », soit sous forme empirique, soit sous une forme plus heuristique, est-ce un travail dans le modèle générique que l'on choisit de mimer ? Est-ce une métaphore, un mimème de genre, gérant les éléments variables d'un texte intérieur, la fable, et d'un autre, extérieur, le mythe, dans le corpus d'un livre ? Est-ce faire de la *poiésis*, feindre ce qui en est dit et, par accumulation des remarques, faire d'un travail de lecture un mythe de l'écriture ?

---

<sup>34</sup> ALLEN, 1971, pp. 165-166.



Autant de questions auxquelles il faut encore répondre et qui demandent une étude plus vaste. Comme je l'ai indiqué plus haut, les suppléments du corps, en tant que texte d'affabulation et métaphore du texte, ne sauront être analysés que par les moyens et les manières d'imitation. D'un côté parce que depuis l'aurore du féminisme, la notion du corps se dissout dans un corpus encore plus polymorphe, plus systématique dans son recensement du typique, et, du genre à l'espèce, plus réceptive dans la sérialisation de ses bases multiples. De l'autre parce que l'accusé formalisme des polices uniquement poétiques, ou uniquement grammaticaux, ou uniquement biologiques, ne suffit plus à mesurer les proportions des genres au sens classique. Pour la suite, je proposerais plutôt une visée aristotélicienne des relais des arts. Parmi les moyens imités par mélodie et par rythme, je choisirais le modèle acroamatique tel qu'il apparaît dans le concept de *musiqué* appliqué au langage poétique chez Iván Fónagy<sup>35</sup>. Parmi les moyens imités par rythme, mais sans mélodie, je ferais l'analyse des jeux de masques, des anamorphoses et des diverses mises en abyme au Théâtre du Soleil<sup>36</sup> et à partir de l'orchestrique<sup>37</sup> de Valéria Dienes. Pour traiter ensuite des caractères, des passions et des actions imités par couleurs et dessin, je suggérerais une comparaison paragrammatique des inventaires et des catalogues sensuels de Suzanne Allen et de Miklós Szentkuthy<sup>38</sup>. Quant aux manières imitées, je prendrais le modèle théorique du paradoxe et de la distanciation dans le récit à la première personne et dans les cases vides du système autobiographique<sup>39</sup>. Les catégories énumérées reprendraient la poétique d'Aristote en contexte avec les autres arts imitatifs, par rapport auxquels je me suis borné ici à proposer une terminologie possible et à postuler, par là, un élément hypertextuel à tout niveau générique. Reste à définir les termes d'un corpus poétique qui saurait dépasser l'*hypophysis* théorique.

<sup>35</sup> *La vive voix : essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1991.

<sup>36</sup> Animé par A. MNOUCHKINE et H. CIXOUS.

<sup>37</sup> Valéria DIENES, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1995.

<sup>38</sup> ALLEN, 1971 et SZENTKUTHY: *Fejezetek a szerelemről*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984.

<sup>39</sup> Cf. Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1979.



Készítette a JATEPress  
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.  
<http://www.jate.u-szeged.hu/jatepress/>

Felclős kiadó: Dr. Penke Olga tanszékvezető egyetemi docens  
Felclős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő  
Méret: B/5, példányszám: 150, munkaszám: 96/2002.